

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT II
INSTITUT FÜR DEUTSCHE LITERATUR



**POTENTIALE DES KOMISCHEN IN DER HOLOCAUST-LITERATUR DER
POSTMEMORY-GENERATION**

TEXTANALYSEN UND KOMIKTHEORETISCHE SCHLÜSSE

**ARBEIT ZUR ERLANGUNG DES AKADEMISCHEN GRADES
MAGISTRA ARTIUM (M.A.)
IM FACH NEUERE DEUTSCHE LITERATUR**

VON
SARAH DUDEK

WISSENSCHAFTLICHE BETREUERIN: PD DR. BIRGIT DAHLKE

Potentiale des Komischen in der Holocaust-Literatur der Postmemory-Generation : Textanalysen und komiktheoretische Schlüsse / von Sarah Dudek. - Humboldt Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät II, 2011 – 94 S.

Abstract:

Untersucht werden komische Holocaust-Texte und Erzählstrategien von Autorinnen und Autoren der Postmemory-Generation. Dabei wird gezeigt, dass diese Texte ohne die kanonischen Texte der Holocaust-Literatur Überlebender, die 'Lagerliteratur', undenkbar wären. Analysen komischer Holocaust-Texte von Maxim Biller, Eva Menasse, Edgar Keret und Robert Schindel machen deutlich, wie und warum in diesen Texten gegen klassische Postulate der Komiktheorie verstoßen werden muss. Dabei werden das innovative Potential und die Grenzen komischer Schreibweisen in der Holocaust-Literatur der Postmemory-Generation herausgearbeitet. Gleichzeitig werden auf Grundlage der Textanalysen die Komiktheorien selbst hinterfragt und Kategorien wie Groteske, Humor, absurde Komik und Zynismus einer Analyse unterzogen.

Diese Veröffentlichung geht zurück auf eine Magisterarbeit am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin aus dem Jahr 2007.

The thesis explores narrative strategies in Holocaust literature by authors of the postmemory generation such as humorous approaches. It shows that texts from the canon of Holocaust literature written by survivors are the presupposition of humorous texts by authors of the postmemory-generation. Novels and stories by Maxim Biller, Eva Menasse, Edgar Keret, and Robert Schindel are analyzed and confronted with key postulates of comic theory. Vice versa comic theory and its categories such as humor, absurdity, grotesque, and cynicism are subjected to critical analysis.

Inhalt

Siglen.....	4
1. Einleitung.....	5
2. Formen des Schreibens über den Holocaust in Texten Überlebender.....	9
2.1 Autobiographische Lagertexte (P. Levi, Ist das ein Mensch? [1961]).....	10
2.2 Frühe alternative Formen des Schreibens über den Holocaust: fiktionale und komische Texte von E. Hilsenrath (Nacht [1964], Der Nazi & der Friseur [1977]).....	20
3. Formen des komischen Schreibens über den Holocaust in Texten von Autor/innen der Postmemory-Generation.....	30
Exkurs: Die Gegenwärtigkeit der Vergangenheit.....	30
3.1 Das groteske Prinzip als Narrativ (M. Biller, Der perfekte Roman [1994]).....	36
3.2 Die anthropologische Dimension des Humors (E. Menasse, Vienna [2005]).....	47
3.3 Absurdität als literarische Strategie der Verweigerung (E. Keret, Schuhe [1996]).....	55
3.4 Die Normverletzungen des zynischen Stils (R. Schindel, Gebürtig [1992]).....	67
Exkurs: Die Kategorisierung im Rezeptionskontext.....	80
4. Schluss.....	83
5. Literatur.....	87

Siglen

- G Schindel, Robert: *Gebürtig. Roman* [1992]. Frankfurt/Main 1994.
- IM Levi, Primo: *Ist das ein Mensch? Ein autobiographischer Lagerbericht* [1961; im italienischen Original 1947]. München 2003.
- N Hilsenrath, Edgar: *Nacht. Roman* [1964]. Aachen 2004.
- NF Hilsenrath, Edgar: *Der Nazi & der Friseur. Roman* [1977]. München 1990.
- PR Biller, Maxim: „Der perfekte Roman“. In: ders.: *Land der Väter und Verräter* [1994]. München 1997, S. 229–280.
- S Keret, Etgar: „Schuhe“. In: ders.: *Gaza Blues. Erzählungen* [1996; im hebräischen Original 1994]. München 2002, S. 20–24.
- V Menasse, Eva: *Vienna. Roman*. Köln 2005.

1. Einleitung

Mauthausen ist eine schöne Gegend. [...] Ich weiß es. Die Gegend ist sehr schön. Als Kind hab ich dauernd im Konzentrationslager gespielt. Ein Superspielfeld. (G, S. 10)

Diese Worte aus Robert Schindels Roman *Gebürtig* richtet Stiglitz, „blauäugig“ und „unbefangen“ (G, S. 11), an die jüdische Mascha Singer. Lacht man beim Lesen dieser Textstelle, so ist das Lachen kaum ein fröhliches oder befreiendes. Eher wäre das Lachen als ein solches zu beschreiben, das im Halse stecken bleibt. Stiglitz' Äußerung über das Konzentrationslager Mauthausen erscheint unpassend, pietätlos und verletzend. Lässt sich angesichts eines solchen Lachens die Textstelle überhaupt „komisch“ nennen? Ist es generell möglich, bei einem Thema wie dem des Holocaust einen Text „komisch“ zu finden? Welcher Begriff von Komik muss vorausgesetzt werden, wenn sich eine solche Verunsicherung einstellt?

In neueren literarischen Texten findet eine Thematisierung des Holocaust¹ statt, die von den literarischen Mustern früherer Texte abweicht. Dies geschieht insbesondere durch die Verwendung von Komik. Die Komik ermöglicht jedoch kein ‚fröhliches‘ Lachen, sondern wirkt irritierend, provozierend oder schockierend. Offensichtlich ist der Leseprozess von bestimmten Erwartungen geleitet. Auf welche Weise verstößt ein komischer Text über den Holocaust gegen die Erwartungshaltungen der Lesenden? Warum sind die komischen Phänomene mit bestehenden Komikbegriffen unvereinbar?

Komisches Schreiben beim Thema Holocaust ist nicht nur ungewöhnlich. Es verstößt gegen eines der ältesten und dauerhaftesten Theoreme der Komiktheorie. Schon Aristoteles formuliert in seiner *Poetik*, dass das Lächerliche lediglich „ein Fehler und eine Häßlichkeit, die keinem anderen weh tut und keinen Schaden anrichtet“², sein könne. Ähnliche Formulierungen dieses so genannten Unschädlichkeitspostulates ziehen sich durch die Geschichte der ästhetischen Theorie bis zu Henri Bergsons Essay *Das Lachen* [1900]³ und neuere komiktheoretische Studien⁴. Auf welche Weise können Texte über den Holocaust komisch wirken? Hat sich die literarische Komik im Vergleich zu den Texten, auf die sich die traditionellen Komiktheorien beziehen, verändert?

¹ Jede Abstraktion des nationalsozialistischen Massenmordes an den europäischen Jüd/innen ist problematisch. Der Begriff „Holocaust“ ist es aufgrund seiner theologischen Konnotation. Zur Reflexion der Begrifflichkeit vgl. z. B. Young, James Edward: *Beschreiben des Holocaust*. Frankfurt/Main 1992.

² Aristoteles: *Poetik*. Leipzig 1979, 1449 a–b.

³ Vgl. Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen* [im französischen Original 1900]. Darmstadt 1988.

⁴ Als Beispiel kann András Horns komiktheoretische Studie gelten: Horn, András: *Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung*. Würzburg 1988.

Im Zentrum dieser Arbeit stehen vier Texte – Romane und Erzählungen – von Autor/innen der Postmemory-Generation⁵. Die Texte sind zwischen 1992 und 2005 veröffentlicht worden.

Der Begriff der Generation, betont beispielsweise Schnell, ist jedoch zu problematisieren:

Zum einen: Die Auseinandersetzung mit der Geschichte folgt nicht einfach den kollektiv vorgezeichneten Leitlinien eines kulturellen Gedächtnisses, sondern zeigt – bisweilen in ein und derselben Person – Entwicklungsprozesse, Brüche und Widersprüche, die in jedem Fall die – nur schwer zu beantwortende – Frage nach der individuellen Leistung bei der Auseinandersetzung mit einem historisch aufgeladenen Gegenstand wie dem Holocaust aufwerfen. [...] Zum anderen: Das Medium der Literatur [...] trägt gewiß zur Ausbildung eines kulturellen Gedächtnisses bei. Auf welche Weise aber dies geschieht, wie eine Literatur konzipiert sein muß, der dies gelingen soll, welchen Veränderungen sie unterworfen ist – das wäre allererst zu prüfen, und zwar gerade nicht ‚kollektiv‘, sondern ‚individuell‘, anhand einzelner Werke, der ihnen zugrundeliegenden Lebensgeschichten wie der ihnen eigenen Formensprache.⁶

Keineswegs erhebt meine Auswahl der Texte den Anspruch, repräsentativ für eine Generation von Autor/innen zu sein. Auch sollen die Texte nicht unter dem Gesichtspunkt der Ähnlichkeit, sondern unter dem der komischen Wirkstrategien der jeweiligen Texte analysiert werden. Ausschlaggebend für die Verwendung des Generationenbegriffs ist die Gemeinsamkeit der Autor/innen, mit zeitlicher Distanz und in einer ähnlichen zeitgeschichtlichen Situation über den Holocaust zu schreiben. Der Historiker Norbert Frei beschreibt unsere Zeit als „erinnerungspolitischen Gezeitenwechsel“⁷. Das Sterben der Zeitzeugen vollende den Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis. Eine Historisierung des Holocaust, der bald nicht mehr zur Zeitgeschichte gehören wird, sei zu beobachten. Anders als die Generation der Holocaust-Überlebenden wie Primo Levi oder Edgar Hilsenrath haben die jüngeren Autor/innen nur durch kommunikative und kulturelle Vermittlung Zugang zum Thema Holocaust. Zudem schreiben sie in einer Zeit, in der bereits eine umfangreiche Literatur über den Holocaust sowie damit verbundene Rezeptionsgewohnheiten existieren. Den Hintergrund für die Komikanalyse der Texte bilden daher die frühen literarischen Auseinandersetzungen mit dem Thema, die von Holocaust-Überlebenden stammen. Anhand der Analyse von Primo Levis autobiographischem Lagerbericht *Ist das ein Mensch?* [1961]

⁵ Hirsch unterscheidet „postmemory“ von „memory“. „Postmemory“ sei durch die generationenbedingte zeitliche Distanz und die dadurch fehlende persönliche Verbindung zum Holocaust charakterisiert: Trotzdem sei „postmemory [...] a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated, not through recollection but through imaginative investment and creation [...]“. Postmemory characterises the experiences of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated“ (Hirsch, Marianne: *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge 1997, S. 22).

Die Postmemory-Generation entspricht vom Jahrgang her der zweiten und dritten Generation von Autor/innen nach dem Holocaust. Maxim Biller (geboren 1960), Eva Menasse (geboren 1970) und Etgar Keret (geboren 1967) gehören der dritten Generation an. Robert Schindel (geboren 1944) ist zur zweiten Generation zu zählen. Die genannten Autor/innen sind jüdisch, obgleich diese Identitätszuschreibung zu problematisieren ist. Zu bedenken ist, ob ein komisches Schreiben über den Holocaust für jüdische Autor/innen näherliegend ist, da ihnen weniger schnell eine Pietätlosigkeit oder Antisemitismus unterstellt wird.

⁶ Schnell, Ralf: „Holocaust-Literatur“ als Generationen-Problem“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 30 (Dezember 2000), S. 108–129, S. 112.

⁷ Frei, Norbert: *1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewußtsein der Deutschen*. München 2005.

lässt sich aufzeigen, dass mit der Ausbildung eines Kanons der Holocaust-Literatur von bestimmten Erwartungen der Lesenden an einen Text über den Holocaust ausgegangen werden muss.⁸ Gleichzeitig wird in der Analyse zweier Romane von Edgar Hilsenrath auf erste Durchbrechungen des Kanons und der Erwartungshaltungen hingewiesen.

Der Verweis auf Kanon und Erwartungshaltungen ist für die Analyse des Komischen von besonderer Bedeutung. In vielen Komiktheorien wird Bezug genommen auf Verblüffung, Überforderung, Krise oder Tabubruch, also auf Phänomene, die sich durch eine vorhandene Erwartung oder Norm einstellen können. Die Infragestellung oder Verrückung des Gewohnten spielt in der Erzeugung von Komik eine wesentliche Rolle.

Die Analysen der Texte im dritten Kapitel führen zu einer Kategorisierung verschiedener Komikarten, die sich in der Gliederung spiegelt. Die komischen Phänomene werden aufgrund ihrer textuellen Strategien und ihrer Wirkungen klassifiziert. Dabei werden vier verschiedene Komikarten unterschieden, die durch die Analyse je eines zentral stehenden Textes beschrieben werden: das groteske Prinzip, der Humor, die absurde Komik und der zynische Stil. Rückhalt für eine solche Klassifizierung der Komikarten liefern komiktheoretische Traditionen und Textanalysen, die die Subsumierung von Phänomenen, die einer ähnlichen Text- und Wirkstrategie folgen, unter einen Begriff rechtfertigen. Bestimmte Begriffe wie „Sarkasmus“ oder „schwarzer Humor“, die in komiktheoretischen Texten auftauchen und bei dem Thema des Holocaust nahe liegen, werden aufgrund ihrer begrifflichen Weite vermieden und stattdessen andere wie der des „Zynismus“ bevorzugt. Phänomene wie die Ironie oder der Witz werden nicht als eigenständige Kategorien aufgefasst, sondern als Techniken, die an der Erzeugung von Komik beteiligt sind. Bei den Textanalysen wird die Frage nach einer Verbindung verschiedener Komikarten sowie der Abhängigkeit der Kategorisierung vom Rezeptionskontext eine Rolle spielen.

Ziel dieser Arbeit ist es, verschiedene Facetten des Komischen durch die Analyse ihrer Funktionsweise zu beschreiben, die hier im Zusammenhang mit der Thematisierung des Holocaust steht. Bei diesen Analysen werden verschiedene theoretische Erklärungsansätze herangezogen. Seit der Antike wurde der Versuch unternommen, Komik zu definieren. Eine Schwierigkeit bei der Bezugnahme auf die Theoriebildung zum Thema Komik stellt die Unschärfe des Komikbegriffes dar. Auf diese Problematik weist beispielsweise Eco hin:

From antiquity to Freud or Bergson, every attempt to define comic seems to be jeopardized by the fact that this is an umbrella term (referring, in a Wittgensteinian jargon, to a network of family resemblances) that gathers together a disturbing ensemble of diverse and not completely homogeneous phenomena, such as humor, comedy, grotesque, parody, satire, wit, and so on.⁹

⁸ Zur Problematisierung des Kanonbegriffs vgl. Kapitel 2.1.

⁹ Eco, Umberto: „The frames of comic ‚freedom‘“. In: ders. (Hrsg.): *Carnival!* Berlin u. a. 1984, S. 1–9, S. 1.

Die zahlreichen Versuche, „Komik“ zu definieren, leisten meines Erachtens lediglich eine Definition bestimmter komischer Phänomene. Je nach Zeit und kulturellem Kontext sind sie in bestimmte ideengeschichtliche Zusammenhänge eingebettet.¹⁰ Meist wird das Feld der Komiktheorie systematisch in drei große Theoriegruppen eingeteilt: Es werden Inkongruenztheorien, Entlastungstheorien und Superioritätstheorien unterschieden. Für die Inkongruenztheorien resultiert Komik aus der Wahrnehmung eines Kontrastes, beispielsweise eines Kontrastes zwischen der Erwartungshaltung der Lesenden und dem Text, der diese Erwartungshaltung enttäuscht. Unter die Entlastungstheorien ist unter anderen Freuds psychoanalytische Theorie des Witzes zu zählen: Komik entsteht nach Freud, wenn bestimmte kulturelle Tabus gebrochen werden.¹¹ Die sonst verdrängten aggressiven oder sexuellen Triebe können sich im Lachen entladen. Die Superioritätstheorien verstehen das Lachen als Ausdruck von Freude, die aus dem Gefühl der Überlegenheit gegenüber dem Verlachteten resultiert. Im Folgenden sind zwar die verschiedenen Theorieansätze von Bedeutung, die Einteilung in die drei Theoriegruppen wird jedoch für den Aufbau der Arbeit nicht leitend sein. Die konkreten Textanalysen strukturieren die folgende Untersuchung, wobei komiktheoretische Texte für die Erklärung der jeweiligen Textphänomene herangezogen werden.

Für die Analyse der Komik in Texten von Autor/innen der Postmemory-Generation ist darüber hinaus die Frage nach dem komischen Gegenstand entscheidend. Auffällig ist, dass die Geschichte der Texte meist in der Gegenwart – den achtziger Jahren bis heute – angesiedelt ist. Den Textanalysen des dritten Kapitels wird daher ein Exkurs über die Gegenwärtigkeit der Vergangenheit vorangestellt, um zu diskutieren, auf welche Weise die Texte überhaupt als Holocaust-Literatur verstanden werden können. Dass die Komik der meisten Texte den Diskurs über den Holocaust betrifft, ist für die Erklärung des kritischen Potentials der verschiedenen Komikarten von zentraler Bedeutung.

¹⁰ Schwind bietet in seinem Artikel einen umfassenden und detaillierten Überblick über das Feld der Komiktheorien: Schwind, Klaus: „Komisch“. In: Bark, Karlheinz u. a. (Hgg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 3. Stuttgart, Weimar 2001, S. 332–384.

¹¹ Der Begriff „Tabu“ stammt aus dem Polynesischen. Der Tabubegriff gelangt durch die koloniale Ethnologie nach Europa und wird ab dem 18. Jahrhundert in die Alltagssprache aufgenommen (vgl. z. B. Slater, Mariam K.: „Taboo“. In: Levinson, David; Ember, Melvin (Hgg.): *Encyclopedia of cultural anthropology*. Bd. 4. New York 1996, S. 1279–1285; Marschall, W.: „Tabu“. In: Ritter, Joachim; Gründer, Karlfried (Hgg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 10. Basel 1998, S. 877–879). Im Folgenden wird der Begriff nach Freud verwendet. Der Begriff „Tabu“ ist Freud zufolge in seiner Bedeutung ambivalent: „Es heißt uns einerseits: heilig, geweiht, anderseits: unheimlich, gefährlich, verboten, unrein“ (Freud, Sigmund: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* [1913]. Frankfurt/Main 1984, S. 26). Das Tabu ist nach Freud gegen „starke Gelüste der Menschen gerichtet. Die Lust, es zu übertreten, besteht in deren Unbewußten fort; die Menschen, die dem Tabu gehorchen, haben eine ambivalente Einstellung gegen das vom Tabu Betroffene“ (ebd., S. 42).

2. Formen des Schreibens über den Holocaust in Texten Überlebender

In diesem Kapitel werden drei Texte Überlebender, die den Holocaust thematisieren, analysiert. Primo Levis *Ist das ein Mensch?* [1961] steht exemplarisch für die autobiographischen Lagertexte. Edgar Hilsenraths Romane *Nacht* [1964] und *Der Nazi & der Friseur* [1977] werden als Formen fiktionalen und komischen Schreibens eines Autors der ersten Generation über den Holocaust von Interesse sein.

Primo Levis Text kann – wird in Kapitel 2.1 argumentiert – als Kanontext der Holocaust-Literatur gelten, der bei der Ausbildung von Leseerwartungen an literarische Texte über den Holocaust entscheidend mitgewirkt hat. Hilsenraths Roman *Der Nazi & der Friseur*, der im Zentrum des Kapitels 2.2 steht, ist einer der ersten *komischen* Texte, die den Holocaust thematisieren.¹² In dieser Arbeit wird der Roman sowohl als alternative Schreibform zu den Lagertexten als auch als Beginn komischer Holocaust-Literatur betrachtet.

Levi und Hilsenrath sind Holocaust-Überlebende. Ihre in diesem Kapitel behandelten Texte basieren auf ihren persönlichen Erfahrungen und beide Texte werden – wie beispielsweise Rezensionen, aber auch schon die Paratexte ihrer Bücher zeigen – unter Berücksichtigung (auto-)biographischer Informationen gelesen. Stärker als im dritten Kapitel wird im zweiten daher Bezug auf die Biographien der Autoren genommen. Bei den Textanalysen wird das besondere Verhältnis, das die Texte mit der Historiographie eingehen, thematisiert.

Im Kontext dieser Arbeit geben die Analysen von Levis und Hilsenraths Texten Aufschluss, auf welcher Folie die im dritten Kapitel analysierten Texte von Autor/innen der Postmemory-Generation wirken. Mit Schreibkonventionen brechen nicht erst Texte von Autor/innen der Postmemory-Generation, sondern bereits in der ersten Generation bilden sich – wie in Hilsenraths Texten gezeigt wird – alternative Schreibformen aus. Diese Schreibformen können an einer Veränderung der Erwartungshaltungen mitwirken, obwohl Hilsenraths Texte (noch) am Rande des Kanons der Holocaust-Literatur stehen. Ob die Komik in Hilsenraths Roman *Der Nazi & der Friseur*, der 1967/68 entstanden ist, Ähnlichkeiten mit den Komikarten der im dritten Kapitel analysierten Texte von Autor/innen der Postmemory-Generation aufweist, wird im Schlussteil dieser Arbeit thematisiert.

¹² Vgl. z. B. Stenberg, für den Hilsenraths Texte, insbesondere *Der Nazi & der Friseur*, „the first and so far only examples in German-language literature of the satiric, ironic, black-comic description of the destruction of the European Jews in the Second World War“ darstellt (Stenberg, Peter: „Memories of the Holocaust – Edgar Hilsenrath and the Fiction of Genocide“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56 (1982), S. 277–289, S. 282).

2.1 Autobiographische Lagertexte (P. Levi, *Ist das ein Mensch?* [1961])

Anfang der sechziger Jahre werden in der BRD erstmals autobiographische Texte Überlebender über Konzentrationslager veröffentlicht. 1961 erscheint Primo Levis *Ist das ein Mensch?* in deutscher Übersetzung. Im italienischen Original wurde der Text des 1919 in Turin geborenen Chemikers Primo Levi bereits 1947 unter dem Titel *Se questo è un uomo* veröffentlicht.¹³ Obwohl der Fischer-Verlag Levi mehrmals um die Rechte an der deutschen Ausgabe gebeten hatte, gab Levi erst nach einem persönlichen Brief des ostdeutschen Übersetzers Heinz Riedt sein Einverständnis zu der Übersetzung seines Buches ins Deutsche.

¹⁴ Levis Text nimmt eine besondere Stellung in der Holocaust-Literatur ein:

His first book, written only two months after his return from the concentration camp – *Se questo è un uomo* – is widely recognized as one of the most lucid and dispassionate accounts of the *lager* [...] Levi's first book was the earliest major survivor memoir. Other works which have become part of the canon of Holocaust literature, from Wiesel's *Night* (1958) to Borowski's *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen* (1967), appeared only after the passage of considerable time. [...] Many of the features that have since been recognized as generic in Holocaust literature appear in sharp relief in *Se questo è un uomo*.¹⁵

Levis Text kann heute als Kanontext der Holocaust-Literatur gelten: Er ist „zu einem der meistzitierten Bücher in jener Literatur geworden [...], die sich der Erforschung des Holocaust widmet“¹⁶. Obwohl der Begriff Kanon für ein zeitgeschichtliches Phänomen wie die „Literatur nach, über und durch Auschwitz“ zunächst als „eine Terminologie, die auf die Ewigkeit schielt, geradezu absurd zu sein“ scheint, argumentiert Heidelberger-Leonard, dass sich in den letzten Jahren ein „Auschwitz-,Kanon“ ausgebildet habe:

Andererseits läßt sich nicht abstreiten, daß bei der Vielzahl der Publikationen, die in deutscher Sprache – oder auch in deutscher Übersetzung – gerade in den letzten zehn Jahren den Büchermarkt überflutet haben, sich gewisse Linien abzeichnen, die so etwas wie eine Geschichte des Gedächtnisses konstituieren. (Ich denke hier, von Tadeusz Borowski, Jean Améry, Primo Levi, Jorge Semprun, Elie Wiesel abgesehen, insbesondere an Cordelia Edvardson und Imre Kertész.)

Der Terminus eines Kanons nimmt sich dann weniger absurd aus – so paradox dies auch klingen mag –, wenn man ihn als zeitgebundenes Phänomen begreift: Kanonbildung impliziert Kanonrevision, und wer Kanon sagt, sagt im gleichen Atemzug Gegenkanon. Kanon also nicht als Zementierung einer musealen Literatur in der Vergangenheit, sondern Kanon als historisch überholbarer Gesprächsvorschlag in der und über die Gegenwart.¹⁷

¹³ Zur problematischen Editions-geschichte der italienischen Ausgabe vgl. Cannon, Joann: „Memory and Testimony in Primo Levi and Giorgio Bassani“. In: Bondanella, Peter; Ciccarelli, Andrea (Hgg.): *The Cambridge Companion to the Italian Novel*. Cambridge 2003, S. 125–135, bes. S. 129 f.

¹⁴ Vgl. Gilliland, Gail: „Self and Other: Christa Wolf's *Patterns of Childhood* and Primo Levi's *Se Questo È Un Uomo* as dialogic texts“. In: *Comparative Literature Studies* 29/2 (1992), S. 183–209.

¹⁵ Cannon (2003), S. 125, 129, 131.

In deutscher Übersetzung erscheinen Elie Wiesels Trilogie *Die Nacht zu begraben*, *Elischa* 1962 und Tadeusz Borowskis Erzählungen unter dem Titel *Die steinerne Welt* 1963.

¹⁶ Miething, Christoph: „Primo Levi: *Se questo è un uomo*“. In: Lentzen, Manfred (Hrsg.): *Italienische Romane des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*. Berlin 2005, S. 141–160, S. 141.

¹⁷ Heidelberger-Leonard, Irene: „Ruth Klüger *weiter leben* – ein Grundstein zu einem neuen Auschwitz-,Kanon?“ In: Braese, Stephan; Gehle, Holger; Kiesel, Doron; Loewy, Hanno (Hgg.): *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Frankfurt/Main, New York 1998, S. 157–169, S. 157.

Levis Text war und ist in der deutschen Übersetzung wirkungsmächtig und beeinflusste die Ausbildung literarischer Konventionen der Holocaust-Literatur. Die Holocaust-Literatur ist „Projekt einer radikalen Komparatistik“¹⁸. Dies zeigt die Vielzahl übersetzter Texte, die als kanonisch gelten.

In *Ist das ein Mensch?* berichtet Levi über seine Festnahme 1943, die Deportation nach Auschwitz und sein Jahr in Monowitz-Buna bis zur Befreiung des Konzentrationslagers am 27. Januar 1945 durch die russischen Truppen. Im Dezember 1943 wurde Levi, Mitglied der *Resistenza* und Jude, verhaftet und im Februar 1944 nach Auschwitz-Birkenau deportiert. Bereits vier Monate nach seiner Rückkehr nach Italien beginnt Levi, im Februar 1946, mit der Niederschrift seines Berichtes.¹⁹ Die Titelfrage „Ist das ein Mensch?“ ist Programm: Levi schildert die „einheitliche innere Verödung“ (IM, S. 147) durch die Zustände im Lager. Er berichtet über die Demütigung der Häftlinge durch Hunger, Lagerhierarchie und körperliche Bedrohung. Levis Bericht ist durch Reflexionen unterbrochen. Die Deutschen hätten ein „Werk der Vertierung“ (IM, S. 205) vollbracht. Im letzten Kapitel seines Berichts stellt Levi abschließend die Frage, wann der Mensch seine Menschlichkeit und Würde verliert:

Mensch ist, wer tötet, Mensch ist, wer Unrecht zufügt oder leidet; kein Mensch ist, wer jede Zurückhaltung verloren hat und sein Bett mit einem Leichnam teilt. Und wer darauf gewartet hat, bis sein Nachbar mit Sterben zu Ende ist, damit er ihm ein Viertel Brot abnehmen kann, der ist, wenngleich ohne Schuld, vom Vorbild des denkenden Menschen weiter entfernt als der roheste Pygmäe und der grausamste Sadist.

Ein Teil unseres Seins wohnt in den Seelen der uns Nahestehenden: darum ist das Erleben dessen ein nichtmenschliches, der Tage gekannt hat, wo der Mensch in den Augen des Menschen ein Ding gewesen ist. (IM, S. 206)

Durch die parallele Struktur der nebengeordneten Sätze zu Beginn der Textstelle wird ein Kontrast aufgebaut: „Mensch ist, wer“, „kein Mensch ist, wer“. Diese Dichotomisierung verweist auf Levis humanistische Prägung: Vorbild ist der denkende und handelnde Mensch, das Subjekt der Aufklärung. Wenn Levis negative Definition von Menschlichkeit in seinem Lagerbericht positiv gewendet wird, zeichnet sich der Mensch durch Vernunft, Sprache, Sozialität, Würde, Individualität, Handwerk, Eigentum, Zeitwahrnehmung, Geschichte und Zukunft, einen freien Willen und seine grundlegende Gleichheit mit anderen Menschen aus. All dies wird, Levi zufolge, im Lager gebrochen. Levi beschreibt in seinem Bericht das Verschwinden jedes einzelnen der oben genannten Charakteristika bei den KZ-Häftlingen. Jedoch weist schon die paradoxe Formulierung „kein Mensch ist, wer“ darauf hin, dass Levi den Verlust der Menschlichkeit bei den Häftlingen problematisiert, den Begriff des Menschen jedoch letztlich zu halten bedacht ist. Die Erzählerkommentare in Levis Bericht sind nicht ausschließlich pessimistisch: Es werden verschiedene Strategien dargestellt, mit denen sich

¹⁸ Braese, Stephan: *Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*. Berlin, Wien 2001, S. 18.

¹⁹ Zur Entstehungsgeschichte des Romans vgl. Miething (2005), S. 141–160.

die Häftlinge der drohenden ‚Entmenschlichung‘ erwehren können. Die Erzählfigur selber erreicht dies durch Freundschaften im Lager.

Wir drei waren größtenteils immun dagegen [dass der andere Mensch in den eigenen Augen zu einem Ding wird], und dafür sind wir uns gegenseitig Dank schuldig; deshalb wird auch meine Freundschaft zu Charles der Zeit widerstehen. (IM, S. 206)

Nach Truglio ist daher ein „in-between state“ charakteristisch für Levis Text:

The text is hardly a rallying account of the triumph of human dignity in the face of adversity, nor is it a unilaterally grim tale of humanity's crossing over its lower boundary and falling into bestial existence. [...] What we encounter instead is something in-between. In this in-between state, the conventional standards which regulate society are neither completely maintained nor completely lost. Rather, these standards are destabilized, stretched out and reworked.²⁰

Diese Einschätzung des Textes ist nur durch die zeitliche Distanz und die Kenntnis anderer Texte über den Holocaust möglich. Die in der BRD der sechziger Jahre erscheinenden Texte Überlebender müssen jedoch zunächst im Kontext des Erinnerungsdiskurses dieser Zeit verstanden werden.²¹

[C]oncentrating on the suffering German as the victim of the Second World War both the official and the popular mind had tabooed what became the central subject of at first public, and at a later stage, official remembrance of the Nazi past, namely the victims of racist and political-ideological persecution.²²

Die Tabuisierung des Holocaust bzw. der Erinnerungen Überlebender in der Nachkriegszeit zeigt sich für Braese in seiner Studie *Die andere Erinnerung über Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur* in der spezifischen Stellung jüdischer Schriftsteller/innen, die sich aus „der objektiven, je auch biographisch verbürgten – und virulenten – Erinnerungsdifferenz zur Majorität der deutschen Schriftsteller und ihres Publikums hinsichtlich der Jahre 1933 – 1945“ ergibt. Es sei eine „Konkurrenz der Erinnerungen“ entstanden, die „als ein zentrales Paradigma für das deutsche Schreiben nach 1945 und ihre betriebsförmige Selbstorganisation“ gelten könne.²³ Eine Bereitschaft zum Dialog hätte es in der Nachkriegszeit kaum gegeben. Folgenreich für die Nachkriegsliteratur sei unter anderem das „spezifische Verhältnis, das die Gruppe 47 zur NS-Vergangenheit und den Überlebenden unter den verfolgten Autoren entwickelte“, gewesen: Braese spricht in diesem Kontext von „der offensiven Abgrenzungspolitik der Gruppe 47 gegenüber den Exilautoren“ und gegenüber jüdischen Autor/innen.²⁴ Zwar falle „im Blick auf die deutsche Nachkriegsliteratur um so mehr die Zahl jener Werke“ auf, „die sich um eine Auseinandersetzung mit

²⁰ Truglio, Maria: „The Task of the Witness: Primo Levi's *Se questo è un uomo*“. *Forum Italicum* 34/1 (Spring 2000), S. 136–156, S. 144.

²¹ Vgl. hierzu Frei (2005), S. 12 ff.

²² Peitsch, Helmut: „Discovering a Taboo: The Nazi Past in Literary-political discourse 1958–67“. In: Jackson, David (Hrsg.): *Taboos in German Literature*. Providence, Oxford 1996, S. 135–163, S. 135 f.

²³ Braese (2001), S. 11.

²⁴ Ebd., S. 8. Vgl. als kritischen Beitrag zum Verhältnis der Gruppe 47 zu jüdischen Autor/innen auch Briegleb, Klaus: *Mißachtung und Tabu. Eine Streitschrift zur Frage: „Wie antisemitisch war die Gruppe 47?“*. Berlin, Wien 2003.

Nationalsozialismus und Shoah bemühen“, sie könnten jedoch nicht in jedem Fall als „Nachweis kritischer literarischer Erinnerungsarbeit“ verstanden werden:

[W]ährend Hauptwerke solcher Erinnerungsarbeit im Entstehen begriffen waren, gelesen, rezensiert, ausgezeichnet wurden, [wurden] kritische Einrede von jüdischer und nichtjüdischer Exilseite mit der aus Theorie und Praxis der Gruppe 47 bekannten Entscheidung zurückgewiesen [...], nicht selten unmittelbar durch Gruppenmitglieder selbst. Diese Zurückweisungen waren öffentlich.²⁵

In den letzten Jahrzehnten ist zudem von der amerikanischen und deutschen Literaturwissenschaft die Darstellung jüdischer Figuren in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur analysiert worden. Problematisiert worden sind insbesondere philosemitische Stereotypen.²⁶

Trotz der schwierigen Ausgangslage, die die Texte Überlebender auf dem deutschen literarischen Markt hatten, übten sie als Diskursanstoß großen Einfluss auf die Literatur der deutschen, nichtjüdischen Autor/innen aus – wie die Herausgeber im Vorwort zum Sammelband *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust* betonen:

Deutsche Autoren begriffen die Massenverbrechen an den Juden nur vermittelt über verschiedene Diskursformen: durch Diskussionen in privaten, halböffentlichen oder öffentlichen Kreisen (Initiativen, Podien, Gruppe 47, Zeitschriften), durch Lektüre von exemplarischen Überlebenden-Berichten (Primo Levi, Cordelia Edvardson, Jean Améry), von Essayistik zum Thema „Aufarbeitung der Vergangenheit“ (Theodor W. Adorno, Karl Jaspers, Hannah Arendt) und von Ereignisberichten zu Festnahmen, Prozessen, Gedenkveranstaltungen (Eichmann- und Auschwitz-Prozeß), aber auch durch Akte symbolischer Politik (Verjährungs-, Entschädigungsdebatte, Brandts Kniefall in Warschau). Für die analytische Arbeit am Thema bedeutet dies, daß sie auf eine Geschichte von Berührungen solcher Diskurse mit dem literarischen zielen muß, weil ein voraussetzbares eigenes Erfahrungs- und Anschauungskontinuum vom Vernichtungsprozeß bei den nichtjüdischen Autoren fehlt. [...] Die Formarbeit der Literatur am Diskurs-„Ereignis“ der Massenvernichtung kann so in bestimmten Fällen zur künftigen Bahn subjektiver Erfahrung und weiterer Schreibearbeit überhaupt werden, in anderen Fällen zur Plombe über dem unkontrollierbaren und angsterregenden Diskurshintergrund, in wieder anderen zum demonstrativen literaturpolitischen Fanal.²⁷

Die Überlebenden-Berichte können als Folie gelten, die den späteren Texten über den Holocaust – gleichgültig ob sie Anschluss oder Absetzung suchen – unterliegt.

Was sind die besonderen Merkmale von Levis Bericht? Levis Text trägt in der deutschen Übersetzung von Heinz Riedt den Untertitel *Ein autobiographischer Lagerbericht*. Bereits durch diesen Peritext wird Levis Text klassifiziert. Klüger vergleicht die Autobiographie mit der Zeugenaussage:

Die Ichform ist aber auch angemessene Form der formalen Zeugenaussage. Wer vor Gericht steht, wird gefragt, was er oder sie gesehen, gehört, erlebt hat, und jede Antwort zu solcher Befragung geht von

²⁵ Braese (2001), S. 9.

²⁶ Vgl. z. B. in der amerikanischen Germanistik Lauckner, Nancy A.: „The Jew in Post-War German Novels: A Survey“. In: *Leo Baeck Yearbook* 20 (1975), S. 275–291; Angress (d. i. Klüger), Ruth: „A ‚Jewish Problem‘ in German Postwar Fiction“. In: *Modern Judaism* 5/3 (1985), S. 215–233; Gilman, Sander R.: „Der jüdische Körper“. In: ders.: *Rasse, Sexualität und Seuche: Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur*. Reinbek 1992. In der europäischen Germanistik vgl. Schmelzkopf, Christiane: *Gestaltung jüdischer Figuren in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*. Hildesheim, Zürich, New York 1983; Strauss, Herbert A.; Hoffmann, Christhard (Hgg.): *Juden und Judentum in der Literatur*. München 1985; Mosès, Stéphane; Schöne, Albrecht (Hgg.): *Juden in der deutschen Literatur*. Frankfurt/Main 1986.

²⁷ Braese, Stephan; Gehle, Holger; Kiesel, Doron; Loewy, Hanno: „Vorwort“. In: dies. (Hgg.): *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Frankfurt/Main, New York 1998, S. 9–16, S. 10 f.

einem „Ich“ aus. So ist auch ein Autor mit dem Erzähler sehr wohl identisch, sowie er oder sie das Erzählte als objektiv wahr ausgibt.²⁸

Klüger betont jedoch auch die Unterschiede zwischen Zeugenaussage und Autobiographie:

Da [in der Autobiographie] kommen literarische Mittel ins Spiel, die in der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung nicht akzeptabel wären. Die objektive Wirklichkeit, in der das subjektiv Erlebte stattgefunden hat, wird dadurch aber nicht in Frage gestellt.²⁹

Levis Bericht weist textuelle Merkmale einer Autobiographie auf.³⁰ Es liegt ein extradiegetisch-autodiegetischer Erzähltyp vor: Der Erzähler erster Stufe erzählt seine eigene Geschichte. Er berichtet rückblickend. Die Chronologie der Ereignisse wird im Erzählen meist eingehalten. Es gibt in Levis Text Pausen des Erzählens, in denen Reflexionen und thematische Exkurse stattfinden. Die Arbeit mit Anachronien vermeidet Levi jedoch. Die chronologische Erzählweise erklärt der Erzähler eines anderen autobiographischen Romans eines Überlebenden, nämlich in Jorge Sempruns *Was für ein schöner Sonntag!*, der im französischen Original 1980 und in deutscher Übersetzung 1981 erschienen ist, in einer poetologischen Reflexion aus der spezifischen Situation Überlebender als schreibendes Subjekt die Welt ordnen zu wollen:

Ich hatte beschlossen, diese Geschichte in chronologischer Reihenfolge zu erzählen. Keineswegs aus Hang zur Einfachheit, nichts ist komplizierter als die chronologische Reihenfolge. Keineswegs aus Sorge um den Realismus, nichts ist irrealer als die chronologische Reihenfolge. Sie ist eine Abstraktion, eine kulturelle Konvention, eine geometrische Eroberung des Geistes. Man hat das schließlich natürlich gefunden, wie die Monogamie.

Die chronologische Reihenfolge ist für denjenigen, der schreibt, eine Form, seinen Einfluß auf die Unordnung der Welt auszudrücken, ihr seinen Stempel aufzusetzen. Man tut so, als wäre man Gott. [...]

Ich hatte beschlossen, diese Geschichte in chronologischer Reihenfolge zu erzählen [...], eben weil das kompliziert ist. Und unreal. Das ist der Kunstgriff oder das verbale Feuerwerk, die mich angezogen hatten. Diese Idee gefiel mir: der Kunstgriff der chronologischen Reihenfolge, das zum verbalen Feuerwerk wird.

³¹

Die chronologische Reihenfolge schafft einen Eindruck von Objektivität. Auch stilistisch orientiert sich Levis Text an einem dokumentarischen Bericht: Er liefert genaue Angaben über Orte, Daten und Zahlen:

Am 13. Dezember 1943 wurde ich von der faschistischen Miliz festgenommen. Ich zählte vierundzwanzig Jahre [...]. Bei meiner Ankunft, also Ende Januar 1944, befanden sich etwa hundertundfünfzig italienische Juden im Lager, doch innerhalb weniger Wochen stieg ihre Zahl auf über sechshundert an. [...] Am 20. Februar hatten die Deutschen das Lager noch sorgfältig inspiziert [...]. Aber am Morgen des 21. erfuhr man, daß [...] in die jeweiligen Lager Monowitz-Buna und Birkenau nur sechsundneunzig Männer und neunundzwanzig Frauen unseres Transports eingeliefert wurden und daß von allen anderen,

²⁸ Klüger, Ruth: „Fakten und Fiktionen“ [2000]. In: dies.: *Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur*. Göttingen 2006, S. 68–93, S. 88.

²⁹ Ebd., S. 88 f.

³⁰ Vgl. beispielsweise folgende Definition von Autobiographie: „Eine Autobiographie ist ein nichtfiktionaler, narrativ organisierter Text im Umfang eines Buches, dessen Gegenstand innere und äußere Erlebnisse sowie selbst vollzogene Handlungen aus der Vergangenheit des Autors sind. Diese werden im Rahmen einer das Ganze überschauenden und zusammenfassenden Schreibsituation sprachlich so artikuliert, daß sich der Autobiograph sprachlich handelnd in ein je nach Typus verschiedenes (rechtfertigendes, informierendes, unterhaltendes u. a.) Verhältnis zu seiner Umwelt setzt.“ (Lehmann, Jürgen: „Autobiographie“. In: Weimar, Klaus u. a. (Hgg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Berlin, New York 1997, S. 169–173, S. 169).

³¹ Semprun, Jorge: *Was für ein schöner Sonntag!* [im französischen Original 1980]. Frankfurt/Main 1981, S. 121.

die über *fünfhundert* zählten, *zwei Tage danach* keiner mehr am Leben war. (IM, S. 11, 12, 13, 20; eigene Hervorhebungen)

Levis Stil ist unemotional, faktengenau und unironisch. Besonders deutlich wird das Anliegen des Berichts, Zeugnis abzulegen, in der detailgenauen Beschreibung der Örtlichkeiten im Lager, beispielsweise der Schlafbarracken (IM, S. 34 f.) und der Waschräume (IM, S. 44).

Levis Erzählen vermag eine „Mimesis-Illusion“ (Genette)³² hervorzurufen:

[D]ie Illusion einer unmittelbar greifbaren ‚Wirklichkeit‘ [wird] auch dadurch unterstützt, daß hier zahlreiche Gegenstände genannt und detailreich beschrieben werden, die für die eigentliche Handlung im Rahmen der erzählten Geschichte offenbar funktionslos sind und die in einer Welt jenseits der Erzählung einfach ‚da‘ zu sein scheinen.³³

Erst durch die Details wird die andersartige Wirklichkeit des Lagers greifbar. Die Details, die in der Welt außerhalb des Lagers nicht wahrgenommen werden, werden in der Welt des Lagers überlebenswichtig und sind mehr als bloße Details.

In Levis Bericht wird nicht – wie für Autobiographien üblich – das Geschehen seines gesamten Lebens erzählt. Im Bericht wird Zeugnis über Levis Zeit in Auschwitz abgelegt. Levis Text kann daher als Teil der Memoiren klassifiziert werden. Memoiren unterscheiden sich dadurch von Autobiographien, dass sie „auf die detailreiche Wiedergabe innerer Erfahrungen [verzichten] und [...] vornehmlich über (häufig historiographisch relevante) Erlebnisse“³⁴ berichten. Der Charakter von Levis Bericht als ein historisches Zeugnis wird in der Sekundärliteratur betont:

Levi's intention—substantially fulfilled, in my opinion—[is] to offer an objective-sounding account of his camp experience, told without self-pity and the wails of rage that would be, under the circumstances, so completely justified. Speaking without deliberate irony, he describes the historical circumstances [...] that made possible his return from the camp and allowed him to write the book we have in hand. Moreover, Levi's measured, restrained prose [...] is to fulfill a deeply rooted desire: to be heard, to be believed.³⁵

Gerade bei den Lagertexten hat die Orientierung am Stil des Genres Autobiographie/Memoiren eine besondere Funktion: Sie ist der – häufig in Texten Überlebender beschriebenen – Angst geschuldet, keinen Glauben geschenkt zu bekommen. Von dieser Angst wird in *Ist das ein Mensch?* berichtet, beispielsweise in dem „Erzählertraum“ (IM, S. 72), der Levi zufolge ein „kollektiver Traum“ (IM, S. 71) gewesen sei. Der Erzähler berichtet von seinem Traum, zu Hause zu sein:

Ein intensives, körperliches, unbeschreibliches Wonnegefühl ist es, in meinem Zuhause und mitten unter befreundeten Menschen zu sein und über so vieles berichten zu können. Und doch, es ist nicht zu übersehen, meine Zuhörer folgen mir nicht, ja sie sind überhaupt nicht bei der Sache: Sie unterhalten sich undeutlich über andere Dinge, als sei ich gar nicht vorhanden. Meine Schwester schaut mich an, steht auf und geht, ohne ein Wort zu sagen. (IM, S. 70)³⁶

³² Genette, Gérard: *Die Erzählung* [im französischen Original 1972/83]. München 1994, S. 117.

³³ Martinez, Matias; Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 1999, S. 50.

³⁴ Lehmann (1997), S. 169.

³⁵ Druker, Jonathan: „Primo Levi's Survival in Auschwitz and The Drowned and the Saved: From Testimony to Historical Judgment“. In: *Shofar* 12/4 (Summer 1994), S. 47–58, S. 49.

³⁶ Vgl. beispielsweise auch eine weitere Variante des Traumes des Erzählers in *Ist das ein Mensch?* über seinen Ausbruch aus dem Lager: „Und eine Frau würde daherkommen und mich auf italienisch fragen: ‚Wer bist du?‘,

Levis Traum kann als poetologische Reflexion der Wirkung seines Zeugenberichts verstanden werden. Lehmann analysiert in seinen *Studien zu Theorie und Geschichte der Autobiographie* unter anderem die Dialogizität von Autobiographien. Er vertritt die

These, daß die Autobiographie – vor allem in ihrer bekennenden Form – nicht nur eine schriftliche Fixierung von Erfahrungen, sondern in hohem Maße auch ein Dokument sprachlichen Handelns ist, das zeigt, wie ein Autor mit diesen Erfahrungen kommunizierend umgeht und auf welche Weise er sich durch ihre sprachliche Präsentation in ein Verhältnis zu einem literarischen oder sozialen Umfeld setzt.³⁷

Autobiographisches Schreiben versteht Lehmann „als bestimmte Form sozialen Handelns“.³⁸

In Levis Text stellen die häufigen Leser/innenadressen einen dialogischen Charakter her.³⁹

Levi scheint sich des Verständnisses der Lesenden immer wieder versichern zu wollen. Dabei appelliert er an die Empathie und die Identifikation der Lesenden. Die Lesenden spielen durch diesen Appellcharakter eine aktive Rolle im Zeugnisprozess, betont Appellkamp in ihrer Studie zu *Anruf, Adresse, Appell*:

Was für jeden Text gilt, gilt für das Zeugnis umso mehr: seine Iterierbarkeit. [...] Wenn ein singuläres Zeugnis den Anspruch erhebt, universelle Bedeutung zu tragen, dann deshalb, weil es an seine Zuhörer oder Leser appelliert, bisherige Gewißheiten und Urteile in Frage zu stellen. Zuhörer und Leser werden dazu aufgefordert, ihrerseits Rechenschaft, also Zeugnis abzulegen. Indem sie dem Zeugen Glauben schenken, ihm zuhören, zeugen sie für den Zeugen.⁴⁰

Die Adresse wird im Leseprozess performativ. Beispielsweise findet sich in Levis Text folgende Leser/innenadresse, nachdem Levi berichtet hat, wie die Mütter im Wissen um die bevorstehende Deportation ihrer Kinder, die Nacht damit verbrachten, ihre Kinder zu waschen und sich um sie zu kümmern:

Tätet ihr's nicht ebenso? Würde man euch und euer Kind morgen ums Leben bringen, gäbt ihr ihm dann heute nicht zu essen? (IM, S. 14)

Auch diese Adressen können – wie der dokumentarische Stil – aus der berichteten Angst verstanden werden, keinen Glauben geschenkt bzw. kein Verständnis entgegengebracht zu bekommen. Wie bereits unter Bezug auf die literaturwissenschaftliche Forschung zur Autobiographie angedeutet, erhebt Levis Text den Anspruch, geschichtliche Ereignisse zu dokumentieren, Zeugnis abzulegen. Die Autobiographie bezeichnet Klüger als „Geschichtsschreibung, wenn auch eine subjektive Variante derselben“⁴¹. Benjamin betont in seinem Essay „Der Erzähler“ von 1936 die generelle Verwandtschaft zwischen Erzählen und Historiographie:

und ich würde ihr auf italienisch berichten, und sie würde mich verstehen und mir zu essen geben und mich schlafen lassen. Und sie würde meinem Bericht nicht glauben, und ich würde ihr die Nummer zeigen, die ich auf dem Arm trage, und da würde sie mir glauben...“ (IM, S. 49).

³⁷ Lehmann, Jürgen: *Bekennen – Erzählen – Berichten. Studien zu Theorie und Geschichte der Autobiographie*. Tübingen 1988, S. 4.

³⁸ Ebd.

³⁹ Vgl. zu diesem Thema auch den folgenden Aufsatz: Gilliland (1992).

⁴⁰ Allerkamp, Andrea: *Anruf, Adresse, Appell. Figurationen der Kommunikation in Philosophie und Literatur*. Bielefeld 2005, S. 311.

⁴¹ Klüger, Ruth: „Wie wirklich ist das Mögliche? Das Spiel mit Weltgeschichte in der Literatur“ [2005]. In: dies.: *Gelesene Wirklichkeit*. Göttingen 2006, S. 143–219, S. 147.

Jedwede Untersuchung einer bestimmten epischen Form hat es mit dem Verhältnis zu tun, in dem diese Form zur Geschichtsschreibung steht. Ja, man darf weitergehen und sich die Frage vorlegen, ob die Geschichtsschreibung nicht den Punkt schöpferischer Indifferenz zwischen allen Formen der Epik darstellt. Dann würde sich die geschriebene Geschichte zu den epischen Formen verhalten wie das weiße Licht zu den Spektralfarben.⁴²

Historiographie ist für Benjamin die noch nicht ausdifferenzierte Grundform und der Ursprung der Epik. Das Verhältnis von Historiographie und Literatur ist im Fall der Holocaust-Kunst besonders kompliziert: Selbst fiktive Texte werden Klüger zufolge „von unseren vorgegebenen historischen Erwartungen beeinflusst“, so dass „die ästhetischen Auswirkungen nicht recht von diesen anderen zu trennen sind“.⁴³ Holocaust-Kunst thematisiert ein historisches Ereignis und steht damit in direktem Zusammenhang mit einem außerliterarischen Wissenssystem, der Historiographie. Die wenigen Jahre, die seit dem Holocaust vergangen sind, und die Ausmaße des Verbrechens bedingen, dass sich bei der Rezeption von Holocaust-Kunst ästhetische und ethische Wertmaßstäbe mischen. Für Lang ist es „clear that the Holocaust is not a conventional or ‚normal‘ subject at all, that the evidence of its moral enormity could not fail to affect the act of writing and the process of its literary representation“. Es sei eine „common assertion that writing which takes the Holocaust as its subject requires moral as well as aesthetic justification – more generally, that these two aspects of writing are closely related“.⁴⁴

Wenn der Holocaust literarisch thematisiert wird, geht er eine Verwandtschaft mit dem historiographischen Erzählen ein, er betreibt „Deutungen des Genozids“⁴⁵. Der objektiv-sachliche Stil von Levis Bericht erklärt sich durch diese Verwandtschaft zur Historiographie. Der sachliche Ton wird von Levi auch für die Darstellung von Gefühlen benutzt: Gefühle werden benannt und nicht durch literarische Techniken erzeugt. Trotzdem vermag gerade die sachliche Schilderung der Gefühle eine Beklemmung bei den Lesenden auszulösen. Der Diskrepanz zwischen Gefühl und unemotionaler Erzählweise korrespondiert Levis Bericht über die Unfähigkeit, im Lager zu fühlen:

Seit vielen Monaten kannte ich keinen Schmerz, keine Freude und keine Angst mehr, es sei denn in jener unbeteiligten, entfernten Art, die für das Lager charakteristisch ist und die man als konditional bezeichnen könnte. „Hätte ich jetzt“, so dachte ich, „mein Empfindungsvermögen von früher, dann wäre dies ein äußerst erregender Augenblick.“ (IM, S. 182)

Auch die Darstellung von Komik findet als eine solche „konditionale“ Darstellung statt. Levi berichtet ernsthaft über das Lager. Er bemüht sich, nicht zu verfremden. Er berichtet über Komik, die jedoch für die Lesenden nicht komisch wirkt. Der Großteil seiner Thematisierung

⁴² Benjamin, Walter: „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“ [1936]. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II/2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main 1991, S. 438–465, S. 451.

⁴³ Klüger (2006), S. 144.

⁴⁴ Lang, Berel: „Introduction“. In: ders. (Hrsg.): *Writing and the Holocaust*. New York 1988, S. 1, 4.

⁴⁵ Klüger, Ruth: *Von hoher und niedriger Literatur*. Bonner Poetik-Vorlesung. Bd. 1. Hg. von Karin Hempel-Soos; Joseph A. Kruse; Helmut J. Schneider. Göttingen 1996, S. 43.

von Komik betrifft die Verletzungen der Lagerinsassen durch den Hohn und Spott der Deutschen (z. B. IM, S. 56, 132). Darüber hinaus berichtet Levi über das Gefühl der Absurdität im Lager, das komisch wirken kann (vgl. Kapitel 3.4 dieser Arbeit).

Geschildert wird jedoch auch ein Lachen der Jüd/innen angesichts des Versuches eines deutschen SS-Manns, während der Deportation die Wertsachen der Deportierten zu erbeuten:

Es ist kein Befehl [dem Soldaten die Wertsachen zu geben] und keine Vorschrift, sondern ganz deutlich eine kleine Privatinitiative unseres Charons. Das löste in uns Zorn und Lachen und eine eigentümliche Erleichterung aus. (IM, S. 21)

Die Bezeichnung des Soldaten als „unseres Charons“ ist ein seltener Fall von Ironie in Levis Bericht.⁴⁶ Das Lachen der Deportierten könnte aufgrund der plötzlich wahrgenommenen Gleichheit der Menschen entstehen: Wie alle Menschen ist auch der deutsche Soldat auf seinen persönlichen Vorteil bedacht. Der deutsche Soldat wird – auf negative Weise – menschlich und jede noch so negative menschliche Eigenschaft ist beruhigender als die Unmenschlichkeit, die die Deportierten von den Deutschen erwarten.

Komik wird in Levis Bericht also geschildert, jedoch nicht literarisch umgesetzt.⁴⁷ Dies kann als charakteristisch für die autobiographischen Lagerberichte gelten. Jorge Semprun wählt für seinen autobiographischen Roman *Was für ein schöner Sonntag!* eine ironische Äußerung als Titel:

Er hat das mit übertriebenem Gelächter gesagt, als sagte er: „*Merde!*“ Aber er hat nicht *merde* gesagt. Er hat gesagt: „Was für ein schöner Sonntag, Kumpel!“, auf französisch, beim Anblick des schwarzen Himmels um fünf Uhr morgens. Er hat ganz für sich allein schallend gelacht und nicht *merde* gesagt. [...] Warum dieses verzweifelte Hohngelächter in seiner Stimme, in seinem Schrei zum Schneehimmel empor?⁴⁸

Auch Sempruns Text wirkt nicht komisch, sondern beschreibt Komik. Sempruns Text hat durch seine Anachronien und textuellen Techniken nicht wie Levis Text aus der Nachkriegszeit den Charakter eines Berichts. Doch auch Semprun scheint in seinem Text die Lagerrealität möglichst unverfälscht und ernsthaft abbilden zu wollen.

Wenn literarisches Schreiben über den Holocaust in den Bereich der Historiographie reicht, liegt es nahe, dass die literarischen Texte über den Holocaust ähnliche Regeln befolgen wie historiographische Texte. Gerade fiktive Mittel in literarischen Texten über den Holocaust können somit problematisch wirken. Der Autor Aharon Appelfeld beschreibt die Forderungen vieler Überlebender an Holocaust-Literatur folgendermaßen:

⁴⁶ Es ist zudem eine von vielen Bezugnahmen Levis auf Dante: „By the time the reader ‚reaches‘ Auschwitz with Levi, it is clear that the only possible analogy with this dystopia is Hell itself. In the first chapter the sentry who guards the prisoners in the convoy and courteously asks for their money and watches, since (as he puts it), they will no longer need them, is described by the narrator as ‘our Charon,’ an obvious reference to the infernal boatman described by both Vergil and Dante” (Cannon (2003)).

⁴⁷ Vgl. auch Levis Verwendung von Termini, die Komik beschreiben: Beispielsweise „unter grotesken und sarkastischen Vorzeichen“ (IM, S. 30), „grotesk ausgeschmückt[en]“ (IM, S. 189), „makabre Wissenschaft der Auschwitz-Nummern“ (IM, S. 29).

⁴⁸ Semprun (1981), S. 25 f.

Für den Überlebenden war die logische Erinnerung wie eine Boje, an die er sich mit aller Kraft klammerte. Jede fiktive Ausschmückung galt – und gilt immer noch – als unangebracht, dem Ernst des Gegenstands nicht angemessen. Oft hört man: Wenn es um den Holocaust geht, darf man nicht mit Worten oder formalen Mitteln spielen, sondern muss die Dinge erzählen, wie sie waren, so genau wie möglich. Jedes fiktionale Element, das ganz offensichtlich nicht der konkreten Erinnerung entstammt, ist verboten.⁴⁹

Die Vorstellung, es könnte auf „Dinge“ zurückgegriffen werden, „wie sie waren“, basiert auf einem naiven Realismus, einer Abbildtheorie von Wahrheit, die problematisch ist.⁵⁰ Außerliterarischer Bezugspunkt zur Beurteilung der ‚Authentizität‘ eines literarischen Textes ist nicht „Geschichte selbst, sondern eine geronnene Vorstellung davon [...]. Unentwegt verglichen werden [...] zweierlei Repräsentationen, und was mit jener globalen Vorstellung übereinkommt, die sich der Untersuchende zuvor gebildet hat und die er Geschichte nennt, wird er für authentisch halten, was jener entgegensteht, hingegen als nicht-authentisch“⁵¹.

Der amerikanische Literaturwissenschaftler Des Pres fasst die Regeln, die sich in der Holocaust-Literatur ausgebildet haben, in seinem Aufsatz „Holocaust *Laughter?*“ wie folgt zusammen:

1. The Holocaust shall be represented, in its totality, as a unique event, as a special case and kingdom of its own, above or below or apart from history.
2. Representations of the Holocaust shall be as accurate and faithful as possible to the facts and conditions of the event, without change or manipulation for any reason – artistic reasons included.
3. The Holocaust shall be approached as a solemn or even a sacred event, with a seriousness admitting no response that might obscure its enormity or dishonor its dead.⁵²

Levi schildert als jüdisches Opfer des Holocaust die Zustände in Auschwitz. Sein Bericht stellt einen Tabubruch dar. Er thematisiert den Holocaust zu einer Zeit, als das Thema aus dem gesellschaftlichen Diskurs ausgespart ist. Dass Levis Bericht 1961 in der BRD erscheint, deutet auf die Lockerung des Tabus hin. Der Tabubruch der Lagerautobiographien in den sechziger Jahren ist ein thematischer. Tabus werden gebrochen, aber mit dem Bruch entstehen neue Tabus:

⁴⁹ Appelfeld, Aharon: „Kindheit im Holocaust. Das andere Erinnern“. In: *LE MONDE diplomatique* 2 (2005), S. 10.

⁵⁰ Die Oppositionssetzung von „Fiktion“ und „Wirklichkeit“ ist problematisch: „Denn das Oppositionsverhältnis von Fiktion und Wirklichkeit setzt als ‚stummes Wissen‘ immer schon die Gewißheit dessen voraus, was Fiktion und was Wirklichkeit sei, wobei die unverkennbar ontologische Bestimmung, die in einem solchen ‚stummen Wissen‘ waltet, die Fiktion durch das Absprechen jener Prädikate charakterisiert, die der Wirklichkeit eignen“ (Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt/Main 1991, S. 19).

⁵¹ Taterka, Thomas: „Geschichte, Authentizität, Fiktionalität: Eine Schwierigkeit beim Lesen von Lagerliteratur“. In: Arlt, Herbert; Manger, Klaus (Hgg.): *Jura Soyfer (1912–1939) zum Gedenken*. St. Ingbert 1999, S. 271–292, S. 275.

Auch die eigene Erinnerung muss erst in ein Verhältnis zur Sprache treten. Imre Kertész betont in einem Interview: „Die Erinnerung ist vor allem stumm, sie besteht aus Bildern. Wenn man spricht, wählt man aus, die sprachliche Form ist nur eine der vielen Seiten dessen, was wir Wahrheit nennen. Gleichzeitig tun wir, indem wir für diese Bilder Worte finden, etwas hinzu. Jede schriftstellerische Arbeit ist eine Konstruktion“ („Schande und Liebe in Zeiten der Diktatur“ (Interview). In: *Süddeutsche Zeitung* vom 16./17.9.2006, S. 18).

⁵² Des Pres, Terence: „Holocaust *Laughter?*“ In: Lang, Berel (Hrsg.): *Writing and the Holocaust*. New York 1988, S. 216–233, S. 217.

Taboos are proteus-like sphinxes. Old ones believed dead are suddenly resurrected; new ones emerge from them or spring out of nothing. Present in virtually all areas, they are constantly shifting.⁵³

Die autobiographischen Lagertexte Überlebender wirken einerseits tabubrechend oder – lockernd, etablieren jedoch andererseits Regeln des Schreibens über den Holocaust, die neue Tabuverbote für die Holocaust-Literatur nach sich ziehen. Dies wird im Folgenden zu zeigen sein.

2.2 Frühe alternative Formen des Schreibens über den Holocaust: fiktionale und komische Texte von E. Hilsenrath (*Nacht* [1964], *Der Nazi & der Friseur* [1977])

An Edgar Hilsenraths literarischen Texten lässt sich zeigen, inwiefern ein alternativer Umgang mit dem Holocaust möglich wurde und sich neben den autobiographischen Lagertexten neue literarische Formen – vor allem im Bereich der Komik – gebildet haben. Für ein Verständnis von Hilsenraths Schreiben sind die biographischen und historischen Bedingungen aufschlussreich: Hilsenrath ist 1926 geboren, 1941 wird er in das Ghetto Mogilev-Podolsk in der Ukraine deportiert. Hilsenrath gelangt 1945 nach Palästina, lebt ab 1951 in den USA, bevor er 1975 nach Berlin übersiedelt. Zu den Bedingungen, die „das Schreiben Edgar Hilsenraths entscheidend bestimmten“, zählt Braese „die Erfahrung des *sozialen* Vakuums, in das der Überlebende des Vernichtungsghettos, und die des *literarischen* Vakuums, in das der Überlebende, der davon schreiben will, eintritt“⁵⁴.

Hilsenrath beginnt bereits Ende der vierziger Jahre mit der Niederschrift seines Romans *Nacht*. Hilsenraths Roman beschreibt den alltäglichen Überlebenskampf der Jüd/innen in einem Vernichtungsghetto. Erzählt wird zumeist in Nullfokalisierung, teilweise in interner Fokalisierung, insbesondere aus der Sicht des Protagonisten Ranek. In Episoden wird der tägliche Kampf gegen Krankheit, Hunger und der Ghettobewohner untereinander beschrieben. „Heute muß jeder zuerst an sich selbst denken [...] es ist das Gesetz unserer Zeit“ (N, S. 15), erklärt der Protagonist Ranek. Er bereitet den Neuankömmling Sara auf den darwinistisch dargestellten Überlebenskampf im Ghetto vor:

„[...] Merken Sie sich ein für allemal: Scheren Sie sich nicht um andere Leute. Es muß Ihnen immer ganz egal sein, was andere machen, ob sie essen oder huren oder verrecken ... ganz Wurscht ... jeder kümmert sich hier nur um sich selbst.“ (N, S. 55)

Die Hierarchie im Ghetto, die Brutalität und die Abstumpfung der Gefangenen werden detailreich und unemotional beschrieben. Die Lebenden plündern die Toten und Sterbenden aus, sie beklaunen sich gegenseitig, prostituieren sich oder vergewaltigen. Selbst familiäre

⁵³ Jackson, David: „Introduction“. In: ders. (Hrsg.): *Taboos in German Literature*. Providence, Oxford 1996, S. 1–15, S. 5.

⁵⁴ Braese (2001), S. 170.

Beziehungen werden unbedeutend.⁵⁵ Ranek, ständig auf der Suche nach etwas von Wert, das er gegen Lebensmittel eintauschen kann, schlägt schließlich der Leiche seines eigenen Bruders einen Goldzahn aus:

Ranek wußte, daß es nicht leicht sein würde, Fred den Zahn herauszuziehen; der Mund war so steif wie ein Stück Altholz, und die Lippen waren so fest zusammengepreßt, als hätte er noch in den letzten Zügen daran gedacht, daß man ihn bestehlen würde. [...] Ranek überlegt nicht lange. Er ging in den Hof und holte den Hammer.
[...] Freds aufgeplatzte Lippen wurden unter seinen Schlägen allmählich zu einem blutigen Brei.“ (N, S. 303)

Der Stil der Beschreibung ist sachlich und unemotional. Der schlichte Stil von *Nacht* gleicht dem Stil, den Levi in seinem Lagerbericht *Ist das ein Mensch?* wählt, um die Brutalität und ‚Entmenschlichung‘ im Konzentrationslager zu beschreiben. In *Nacht* gibt es jedoch – anders als bei Levi – keine Reflexionen, die auf ein humanistisches Bezugssystem zurückgreifen und die Handlungen der Figuren an einem solchen messen. Die Lesenden bleiben im System des Ghettos gefangen.

In *Nacht* wird – wie in Levis Text – sehr detailgenau erzählt. Braese zufolge ist *Nacht* „zwischen Autobiographie, Dokumentation und Fiktion“ anzusiedeln: Die „Wende vom reinen Augenzeugenbericht in eine Poetologie, die fiktionale Momente aufnimmt“ stellt nach Braese einen „turning point“ [für] die erinnerungspoetologische Arbeit“ dar.⁵⁶ In Interviews betont Hilsenrath, dass der Roman nicht autobiographisch zu lesen sei: „*Ich bin nicht Ranek!*“ Anders als in Levis *Ist das ein Mensch?* gibt es in *Nacht* keinen autodiegetischen Erzähler. Gegen die Einordnung als autobiographischen Text spricht zudem der Peritext „Roman“ auf dem Buchdeckel. Dass der Roman jedoch in ein Verhältnis zur Historiographie tritt, legt unter anderem der dem Text vorangestellte Vermerk nahe, der die Lesenden über die Geschichte von Transnistrien informiert (N, S. 4).⁵⁷ Eine bestimmte Erwartungshaltung wird aufgebaut:

Wenn ein Dichter Geschichte zu Hilfe nimmt, so setzt er sich meinem Urteil über sein Geschichtsbewußtsein, also seine historiographischen Fähigkeiten, aus. Er kann sich gewisse Freiheiten nehmen. Aber er ist nicht frei.⁵⁸

⁵⁵ Eine Ausnahme stellt Raneks Schwägerin Debora dar.

⁵⁶ Braese (2001), S. 173 f.

⁵⁷ Die Notwendigkeit dieser Erläuterungen erklärt Stenbergs folgendermaßen: „To an even greater extent than is the case with the Polish-Jewish genocide, the Rumanian extermination process has not been registered in the German consciousness“ (Stenberg (1982), S. 284).

Die Faktengenauigkeit von *Nacht* zeigt sich auch an dem von Braun beschriebenen Entstehungsprozess des Romans: „Er [Hilsenrath] wird vorangetrieben, ohne das Geschriebene reflektieren zu können. Für später schreibt er auf Zettel Notizen, hält in Kürzestform Daten, Fakten, Abläufe fest, die er demnächst – irgendwann – prüfen will, einfügen kann oder das Geschriebene nach der Prüfung ändern muss. Als er Ende 1954 die Erstschrift des Romans beendet, hat er zwölf Ringordner mit etwa 1.250 Manuskriptseiten gefüllt, sind mehr als 500 Blätter mit Notizen zusätzlich lose eingelegt. [...] 1957 – nach drei Jahren weiterer Arbeit am Text – ist die Reinschrift des Gettoromans erstellt, liegen 600 Seiten Typoskript vor“ (Braun, Helmut: „Nachwort“. In: Hilsenrath, Edgar: *Nacht. Roman* [1964]. Aachen 2004, S. 459–467, S. 465).

⁵⁸ Klüger (2006), S. 75.

In Hilsenraths Text wird jedoch nicht nur anders als in Levis Text erzählt, sondern es wird auch ein anderes Geschehen als bei Levi erzählt. Im Gegensatz zu Levis Bericht taucht in Hilsenraths gesamtem Roman kein einziger SS-Mann auf. Die jüdische Polizei kontrolliert das Ghetto, die Gefangenen verhungern, sterben an Krankheiten oder bringen sich gegenseitig um. Es gibt – anders als in Levis Text – kaum Hoffnung. In der einzigen Stelle, die in innerer Fokalisierung auf Sara erzählt wird, heißt es:

Hier kümmert sich niemand um den anderen! Kein Mensch, dachte sie. Kein Mensch wird sich drum scheren, wenn dir was zustößt ... Und die Leute glauben an nichts mehr, sie haben vor nichts Respekt, nichts ist ihnen mehr heilig. Sie können nur noch hohnlachen. (N, 132)

In Form einer Steigerung resümiert Sara den Werteverfall im Ghetto: Den Glauben an etwas, Respekt, Heiliges gibt es nicht mehr. Das „Hohnlachen“ zeigt für Sara diese Umkehrung der Autoritäten und Werte an: Es ist ein zynisches Lachen.

In *Nacht* wird ein Aspekt der NS-Massenvernichtung thematisiert, „der für das Selbstverständnis der Überlebenden wie des Jischuw und des späteren Staates Israel am prekärsten war: erpreßte jüdische Teilhabe an der Organisation der Vernichtung“⁵⁹. Dieser Aspekt vermag die äußerst problematische Editions-geschichte von Hilsenraths Roman erklären, die Hien dokumentiert hat.⁶⁰ Hilsenrath schließt 1964 einen Vertrag mit dem Kindler-Verlag ab. Kurz darauf kommen im Verlag Zweifel an der Aufnahme des Romans in der BRD auf. Für „schädlich“ an Hilsenraths Roman wird im Verlag die „Darstellung von Juden“ gehalten: Die Ghattobewohner sind keine „moralisch integre[n] Figuren“, sondern „verwüstete, deformierte Menschen“, die als Täter präsentiert werden.⁶¹ Es werden deutsche und amerikanische – jüdische – Journalist/innen und Historiker/innen zu Rate gezogen. Obwohl deren Reaktion auf das Manuskript unterschiedlich, jedoch häufig positiv ausfällt, entschließt sich der Kindler-Verlag, den Roman nicht publik zu machen, das heißt, ihn in sehr geringer Auflage zu drucken, um den Vertragsbedingungen nachzukommen. Nur etwa 700 Exemplare gelangen in den Handel. Nach Hilsenraths eigener Aussage hat man „das Buch absichtlich begraben“⁶². Hien zufolge meinte das Verleger-Ehepaar, Helmut Kindler und Nina Raven-Kindler,

vor allem Beifall von der falschen Seite vermeiden zu müssen – oder anders gesagt: dem Antisemitismus mit Philosemitismus begegnen zu können. Die damit verbundene Tabuisierung all dessen, was nicht in das Bild vom ausschließlich guten Opfer paßte, erzwang es aber geradezu, die Aspekte des Ghetto-Lebens auszublenden, hinter denen die nationalsozialistische Intention stand, Juden ihrer Würde zu berauben, um sie dadurch auch noch als Opfer zu degradieren. Der Versuch, die literarisch gestaltete

⁵⁹ Braese (2001), S. 188.

⁶⁰ Hien, Ursula: „Schreiben gegen den Philosemitismus. Edgar Hilsenrath und die Rezeption von *Nacht* in Westdeutschland“. In: Braese, Stefan; Gehle, Holger; Kiesel, Doron; Loewy, Hanno (Hgg.): *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Frankfurt/Main 1998, S. 229–244.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 232.

⁶² Hilsenrath, Edgar. Zitiert in: Braese, Stephan: *Das teure Experiment*. Opladen 1996, S. 251.

Erinnerung daran aus philosophischen Gründen abzuwehren zeigt die paralysierende Wirkung, die der Philosemitismus bei der Bearbeitung des NS-Faschismus und dessen antisemitischer Ideologie ausübt.⁶³

Hilsenraths in den Jahren 1967/68 geschriebener Roman *Der Nazi & der Friseur* wird in der Sekundärliteratur häufig als eine Reaktion auf die philosemitische Verlagsdiskussion um *Nacht* verstanden.⁶⁴ Für Jasper stellt Hilsenraths Roman „in der [...] drastischen und satirischen Demaskierung überzeugter deutscher Philosemiten“ das Pendant zu dem „drastische[n] Ghetto-Realismus von *Nacht*“⁶⁵ dar. Die Publikationsgeschichte von Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur* ist ähnlich kompliziert wie die seines Romans *Nacht*. Nachdem Hilsenrath in Deutschland keinen Verleger finden kann, erscheint der Roman zuerst 1971 in amerikanischer Übersetzung in New York. Erst nach fünfundzwanzig Absagen findet Hilsenrath 1977 einen Kleinverleger in Deutschland.⁶⁶ Nach Brummack lässt sich an dieser Publikationsgeschichte „die Begrenzung der satirischen Freiheit durch ein Tabu ablesen“⁶⁷. Welche Tabugrenzen werden in *Der Nazi & der Friseur* missachtet?

Zu Beginn des Romans stellt sich der Protagonist Max Schulz den Lesenden vor:

Ich bin Max Schulz, unehelicher, wenn auch rein arischer Sohn der Minna Schulz... zur Zeit meiner Geburt Dienstmädchen im Hause des jüdischen Pelzhändlers Abramowitz. An meiner rein arischen Herkunft ist nicht zu zweifeln, da der Stammbaum meiner Mutter [...] immerhin bis zu Friedrich dem Großen verfolgt werden kann. Wer mein Vater war, kann ich nicht mit Bestimmtheit sagen, aber einer von den fünf [...]. Ich habe die Stammbäume meiner Väter sorgfältig prüfen lassen, und ich versichere Ihnen, daß die arische Herkunft der fünf einwandfrei festgestellt wurde. (NF, S. 7)

Hilsenraths Roman beginnt mit dieser – durch Elemente mündlicher Rede – gekennzeichneten Vorstellung des Ich-Erzählers Max Schulz. Der extradiegetische Erzähler wendet sich an extradiegetische narrative Adressaten. Die Lesenden müssen sich durch diese Anrede kompromittiert fühlen, denn „was der Erzähler zu seinem extradiegetischen Adressaten sagt, kann der reale Leser unmittelbar *auf sich beziehen*“⁶⁸. Der Erzähler betont seine „rein arische Herkunft“. Die Lesenden müssen aus der Rede des Erzählers schließen, dass ein rassistischer Antisemitismus unterstellt wird.

[I]n solcher suggestiven Ansprache [wird] schon einmal jene verbreitete Leserposition aufgerieben, die den NS-Antisemitismus nur noch aus der zurückliegenden Geschichte, sozusagen ‚rein kognitiv‘, und schon gar nicht in sich selbst und authentisch kennen will.⁶⁹

⁶³ Vgl. Hien (1998), S. 232 f.

⁶⁴ Vgl. z. B. Holger Gehle: „Es ist nur zu wahrscheinlich, daß die Erfahrungen mit der philosemitisch motivierten Ablehnung seines Textes Hilsenraths zweiten Roman *Der Nazi & der Friseur* inspiriert haben“ (Gehle, Holger: „Schreiben nach der Shoah. Die Literatur der deutsch-jüdischen Schriftsteller von 1945 bis 1965“. In: Hoffmann, Daniel (Hrsg.): *Handbuch zur deutsch-jüdischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Paderborn, München, Wien, Zürich 2002, S. 401–440, S. 428).

⁶⁵ Jasper, Willi: *Deutsch-jüdischer Parnass. Literaturgeschichte eines Mythos*. München 2004, S. 460.

⁶⁶ Zur Editionsgeschichte von Hilsenraths Roman vgl. Braese (1996), Kap. 10: „... wir nannten sowas Zersetzung“ – Edgar Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur*. Unmittelbar zur Erfahrung der antifaschistischen Satire“, S. 268–274.

⁶⁷ Brummack, Jürgen: „Satire“. In: Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Berlin, New York 2003, S. 355–360, S. 359.

⁶⁸ Genette (1994), S. 280.

⁶⁹ Braese (2001), S. 448.

In Hilsenraths Roman finden sich durchgehend ähnliche Textstellen und Leser/innenadressen des Ich-Erzählers, der – als jemand, „der ‚aus dem gleichen Stall‘ kommt“ – vom Antisemitismus der Lesenden ausgeht und eine „vertraulich-intime, denkbar gesicherte Kenntnis über uns“ vorgibt.⁷⁰

Hilsenraths Roman *Der Nazi & der Friseur* wird in der Sekundärliteratur zu Recht als satirischer Roman bezeichnet.⁷¹ Horns These, dass „Satiren nicht gänzlich innerhalb des Gebiets des Komischen anzusiedeln sind“, ist nicht zuzustimmen.⁷² Prämisse der These ist ein Unschädlichkeitspostulat von Komik. ‚Unschädlich‘ ist das Thema des Anti-/Philosemitismus nicht. Die literarische Thematisierung kann jedoch durchaus eine komische Wirkung haben. Die satirische Wirkung erklärt sich unter anderem durch die Geschichte und die Perspektive des Textes: Erzählt wird – mit Ausnahme des „Zweiten Buches“ des Romans – vom Ich-Erzähler und SS-Massenmörder Max Schulz. Um der juristischen Verfolgung zu entgehen, nimmt Max Schulz nach Kriegsende die Identität seines jüdischen Kindheitsfreundes Itzig Finkelstein an, den er im KZ zusammen mit seiner gesamten Familie erschossen hat. Max Schulz/Itzig Finkelstein leidet unter dem Antisemitismus in der deutschen Nachkriegszeit und wandert nach Palästina aus, wo er sich als Zionist profiliert und in die israelische Gesellschaft integriert. Am Ende seines Lebens überredet Max Schulz den befreundeten deutsch-jüdischen Amtsgerichtsrat Wolfgang Richter zu einem fiktiven Prozess über seine NS-Verbrechen. Richter glaubt, Schulz/Finkelstein sei verrückt geworden, willigt jedoch ein. Der Prozess endet mit einem Freispruch, weil es keine angemessene Strafe gibt. Schließlich stirbt Schulz/Finkelstein an einem Herzproblem – die Transplantation eines Rabbinerherzens schlägt fehl.

Die satirische Wirkung des Romans ist unter anderem in der doppelten Identität des Protagonisten bzw. in der „Kombination“ zu suchen: „radikale Täterperspektive bei Annahme einer Opferidentität“⁷³. Die Komik entsteht durch das Verwirrspiel von Wesen und Erscheinung. Der Erzähler resümiert im „Fünften Buch“ des Romans nach seiner Ankunft mit dem Flüchtlingsschiff „Exitus“ in Palästina seine Verwandlungen:

Itzig Finkelstein hatte sich zu oft verwandelt. Aus dem unschuldigen Säugling, der einmal Max Schulz hieß, war ein kleiner Rattenfänger geworden. Und aus dem Rattenfänger ein studierter junger Herr. Und aus dem studierten jungen Herrn... ein Friseur. Und aus dem Friseur ein SS-Mann. Und aus dem SS-

⁷⁰ Braese (1996), S. 257.

⁷¹ Vgl. z. B. Brummack (2003); v. a. jedoch die genannten Publikationen von Stephan Braese.

Zum Begriff der Satire vgl. auch Arntzen, Helmut: „Satire“. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hgg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 5. Stuttgart, Weimar 2003, S. 345–364.

⁷² Vgl. Horn (1988), bes. Kapitel 3.2 „Satire“, S. 209.

⁷³ Graf, Andreas: „MÖRDERISCHES ICH. Zur Pathologie der Erzählperspektive in Edgar Hilsenraths Roman *Der Nazi & der Friseur*“. In: Kraft, Thomas (Hrsg.): *Edgar Hilsenrath. Das Unerzählbare erzählen*. München 1996, S. 135–149, S. 137.

Mann ein Massenmörder. Und aus dem Massenmörder... der kleine jüdische Schwarzhändler Itzig Finkelstein. Und jetzt: aus dem kleinen jüdischen Schwarzhändler Itzig Finkelstein... ein Pionier, ein Heimkehrer, ein Freiheitskämpfer. (NF, S. 212 f.)

Dem Erzähler ist bei der erneuten Verwandlung zum jüdischen Pionier von dem Verwirrspiel der Identitäten „zum Erbrechen übel“ (NF, S. 212). Den Lesenden bietet der Roman sowohl durch diese Perspektive als auch durch den Wechsel der Identitäten des Protagonisten keinerlei Identifikationsmöglichkeit. Stilistisch bricht Hilsenrath durch seine Erzählweise aus der Perspektive des NS-Massenmörders und durch seine grotesk-komische Schreibweise mit allen – von Des Pres formulierten – Regeln der Holocaust-Literatur⁷⁴.

Stenberg sieht Hilsenraths komisches Schreiben durch verschiedene biographische Umstände ermöglicht: Als Jude könne Hilsenrath keine Sympathie mit der Perspektive des Erzählers in *Der Nazi & der Friseur* vorgeworfen werden, als Überlebender werde ihm nicht eine respektlose Behandlung der Holocaust-Opfern angelastet, als „child-victim“ habe es sich Hilsenrath leisten können, Zeit vor der Veröffentlichung seines Romans verstreichen zu lassen, die ihm eine ähnliche Distanzierung zum Geschehen ermöglicht habe, wie auch die geographische Distanz in seinem New Yorker ‚Exil‘, dem er zudem Einflüsse aus der amerikanischen Literaturszene verdanke.⁷⁵

Braese hat in seinen Veröffentlichungen zu Hilsenrath überzeugend auf eine Traditionslinie aufmerksam gemacht, in der Hilsenraths Schreiben steht: die Tradition der radikalen antifaschistischen Satire.⁷⁶ Kalkofen und Rudtke verweisen im Unterschied zu Braese auf die Tradition des Schelmenromans, die sie für eine Verortung von Hilsenraths Schreiben bemühen.⁷⁷ Kalkofen ist in seiner Kritik Braeses dahingehend zuzustimmen, dass die satirischen Angriffe des Romans „nicht nur in eine, sondern mehrere und auf den ersten Blick einander entgegengesetzte Richtungen“ gehen:

Sie richten sich gegen den Rassismus des nationalsozialistischen Deutschland, als nächstes gegen das Nichtsgewussthaben wollen im Nachkriegsdeutschland und schliesslich gegen aggressive und diskriminierende Tendenzen der israelischen Gesellschaft.⁷⁸

Durch die Vielzahl der Angriffspunkte ist die Wirkung von Hilsenraths Satire komplexer als die einer Satire, in der deutlich nur *ein* Angriffsziel auszumachen ist.

Ich möchte im Gegensatz zu den erwähnten Sekundärtexten einen Aspekt von Hilsenraths Komik herausstellen und untersuchen, der weniger auf der Handlungsebene des Romans,

⁷⁴ Vgl. Kapitel 2.1.

⁷⁵ Vgl. Stenberg (1982), S. 283.

⁷⁶ Vgl. z. B. Braese (1996), bes. Kapitel 10.

⁷⁷ Kalkofen, Rupert; „Nach dem Ende auf die andere Seite: Edgar Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur*“. In: Kalkofen, Rupert; Uhlig, Christiane (Hgg.): *In Erwartung des Endes: Apokalypsen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Bern 2000, S. 41–62; Rudtke, Tanja: „Eine kuriose Geschichte“. Die Pikaro-Perspektive im Holocaustroman am Beispiel von Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*. In: *arcadia. Zeitschrift für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* 36/1 (2001), S. 46–57.

⁷⁸ Kalkofen (2000), S. 53.

sondern auf der Ebene des Erzähltyps zu analysieren ist. Die zitierte Anfangspassage des Romans mit ihrer Anrede der Lesenden stellt keinen Einzelfall dar. Ähnliche – komisch wirkende – Adressen finden sich an vielen Stellen im Roman. Allerkamp zufolge fordert „die Explizitheit der Leser-Adresse zur Partizipation auf“⁷⁹. Die Adressen ziehen durch ihre performative Aufforderung ethische Konsequenzen nach sich.

Generell finden sich die – diffamierenden – Leser/innenadressen besonders im ersten und dritten Buch des Romans. Der satirische Angriff in diesen beiden Büchern gilt dem Antisemitismus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg bzw. dem Anti- und Philosemitismus der Nachkriegszeit. Beide Bücher werden aus Max Schulz’ Perspektive erzählt. Der Ich-Erzähler bildet die notwendige Bedingung für die aggressiven Leser/innenadressen. Es kann jedoch auch ein anderer Adressat gewählt werden: Im vierten Buch spricht Max Schulz durchgehend den toten Itzig Finkelstein an. Auch im fünften und sechsten Buch kommt es zu Leser/innenadressen, die jedoch weniger aggressiv wirken – wahrscheinlich, weil das Thema (der Rassismus in der israelischen Gesellschaft der vierziger/fünfziger Jahre) weniger ein psychologisches Spiel mit den – deutschen – Lesenden zulässt. Dies führt zur Frage, wer die Adressaten des Buches sind. Eine exemplarische Textstelle gibt darüber Aufschluss. Im ersten Buch gibt der Ich-Erzähler bei der Beschreibung von Chaim Finkelstein vor, auf die Fragen der Lesenden zu antworten:

Chaim Finkelstein: noch kleiner als seine Frau, aber nicht rundlich. Ein winziges, mageres Männchen... linke Schulter etwas schief, als hätten sich 2000 Jahre Exil, 2000 Jahre Leid, an diese eine Schulter gehängt. An die linke Schulter, die Schulter, die dem Herzen am nächsten steht. -- Chaim Finkelsteins Nase ist schwer zu beschreiben. Ich würde sagen... ’n bißchen tiefend... auch immer leicht gerötet von einem chronischen Schnupfen. Aber nicht krumm. Seine Nase war weder lang noch krumm. Sie war normal. An sich normal. Er hatte auch keine Plattfüße. Haare? Ob er Haare hatte? (NF, S. 9)

Unterstellt wird den Lesenden, sich den jüdischen Chaim Finkelstein nach antisemitischen Stereotypen vorzustellen: Eine lange krumme Nase und Plattfüße sind die Annahmen der implizierten Lesenden⁸⁰ über Finkelsteins Aussehen, auf die der Erzähler verneinend antwortet. Die Darstellung der Figur Chaim Finkelsteins wirkt zudem grotesk: Die Körpermerkmale wirken übertrieben und ostentativ ausgestellt.⁸¹ Der Erzähler ‚verbündet‘ sich mit den Lesenden und macht Chaim Finkelstein zum lächerlich erscheinenden Objekt: Erzähler, Lesende und Objekt bilden eine dreiteilige Struktur.

Um die komische Wirkung einer solchen dreiteiligen Struktur zu verstehen, ist Freuds 1905 publizierter Aufsatz *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* aufschlussreich. Freud analysiert die Struktur von Witzen und kommt zu dem Schluss, dass der Witz „die sozialste

⁷⁹ Allerkamp (2005), S. 270.

⁸⁰ „Der extradiegetische Adressat ist eins mit dem implizierten oder virtuellen Leser“ (Genette (1994), S. 285).

⁸¹ Zur Definition der Groteske vgl. Kapitel 3.2.

aller auf Lustgewinn zielenden seelischen Leistungen“⁸² sei. Zu seiner Wirkung benötige zumindest der aggressive und der obszöne Witz – im Gegensatz zur Komik und zum Humor – drei Personen: die den Witz erzählende Person, das Objekt des Witzes und die zuhörende Person, die den Witz erst durch ihr Lachen vollende. Die Leser/innenadressen in Hilsenraths Roman weisen – wie bereits erwähnt – eine ähnliche Struktur auf. Der Erzähler entspricht der ersten Person, die den Witz erzählt, das Objekt des Witzes ist Chaim Finkelstein in seiner grotesken Darstellung und die dritte Person entspricht der Leser/in oder dem Leser. Freud erklärt die Lustwirkung des tendenziösen Witzes folgendermaßen:

Er [der Witz im Dienste seiner Tendenz] ermöglicht die Befriedigung eines Triebes (des lüsternen und feindseligen) gegen ein im Wege stehendes Hindernis, er umgeht dieses Hindernis und schöpft somit Lust aus einer durch das Hindernis unzugänglich gewordenen Lustquelle.⁸³

Der Witz erzeugt Lachen – bei der ersten und der dritten Person –, weil im Witz gegen ein soziales Hemmnis verstoßen wird. Die dritte Person reagiert auf diesen Überfall gegen die von ihr internalisierte kulturelle Moral, indem sie kurzfristig ihre Hemmung aufhebt und frei gewordene Energie im Lachen abfährt. Es müssen jedoch nach Freud zwei Bedingungen erfüllt sein, damit ein Witz wirken kann. Als erste und in diesem Kontext wichtigste Bedingung für den Witz nennt Freud die „psychische Übereinstimmung“ zwischen erster und dritter Person: Die dritte Person müsse „über die nämlichen inneren Hemmungen verfüg[en], welche die Witzarbeit bei der ersten überwunden hat“⁸⁴. Diese Bedingung unterliegt als Annahme des Erzählers der Beschreibung von Chaim Finkelstein: Der Erzähler setzt voraus, dass bei den Lesenden antisemitische Stereotype vorhanden sind. Die Lesenden werden vom Erzähler zu Verbündeten wider Willen gemacht. Die komische Wirkung der Textstelle entsteht nicht wie bei dem von Freud beschriebenem Witz, sondern auf einer Metaebene durch die Realisierung, dass der Erzähler die Lesenden zur Teilnahme an einem feindseligen Witz zwingen will. Der Empörung gegenüber einer solchen Vereinnahmung kann durch das Lachen Ausdruck gegeben werden. Für Braese entfaltet Hilsenraths Text damit eine psychologische Wirkung. Hilsenrath treibe

den Lesenden in die Erfahrung, daß nichts im Wirbel der Brechungen und Spiegelungen sich so resistent erweist wie das eigene alte antisemitische Stereotyp. Hilsenraths Satire erkennt das in aller Konsequenz an; und sie ist angewiesen auf Leser, die ihrerseits diesen ersten Aufschluß über sich selbst zulassen können. Denn dies ist die Vorschule der Hilsenrath'schen Satire. Sie setzt nicht mehr auf die traditionelle Denunzierung des Stereotyps, im Gegenteil: auf seine Virulenz – in dem spektakulären Versuche, diese Virulenz zur integralen Funktion im Prozeß satirischen Erkennens zu zwingen.⁸⁵

⁸² Freud, Sigmund: „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten“ [1905]. In: ders.: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor*. Frankfurt/Main 1999, S. 23–249, S. 192.

⁸³ Ebd., S. 115.

⁸⁴ Ebd., S. 164. Als weitere Bedingungen der Wirkung des Witzes nennt Freud die Ablenkung der kritischen Instanz durch die sprachlichen Mittel des Witzes, so dass die frei gewordene Energie nicht eine andere Verwendung als das Lachen finden kann.

⁸⁵ Braese (1996), S. 258.

Die „Virulenz des antisemitischen Stereotyps“ erfüllt die erste Bedingung der Witzwirkung nach Freud. Durch die diffamierende Ansprache des Erzählers müssen die Lesenden ihre Position in dem Wirkungsprozess des Textes hinterfragen. Nach Allerkamp ist der Moment des „Angerufenwerdens“, der Leser/innenadresse, kein endgültiger: Er lässt sowohl Anrufer als auch Angerufenen in eine Dynamik eingehen, die niemals einseitig ist und beweglich bleibt.⁸⁶

Es lässt sich unter Bezugnahme auf psychoanalytische Theorien die These aufstellen, dass der nazistischen Prägung der deutschen Gesellschaft nach dem Kriegsende, die sich über familiäres Erinnern und Sozialisation tradiert, Verbote, dieser nazistischen Prägung Ausdruck zu geben, entgegengestellt werden. Durch diese antagonistische Situation bildet sich ein gesellschaftlich Unbewusstes aus. Dem Ethnopsychologen Erdheim zufolge ist das

gesellschaftlich Unbewusste [...] jener Teil des Unbewußten eines Individuums, den es gemeinsam mit der Mehrzahl der Angehörigen seiner sozialen Klasse hat. Unbewußt muß all das werden, was die Stabilität der Kultur [...] bedroht. [...] Diese Produktion von Unbewußtheit muß gesellschaftlich organisiert werden, und der Ort, wo sie stattfindet, ist nicht so sehr die Familie, sondern es sind jene Institutionen, die das öffentliche und alltägliche Leben regulieren: die Schule ebenso wie die Fabrik, das Gefängnis und das Fernsehen, die Politik und die Religion.⁸⁷

Die Ausbildung eines solchen gesellschaftlich Unbewussten steht in direktem Zusammenhang mit dem Prozess der Tabuisierung. Freud formuliert diesen Zusammenhang in *Totem und Tabu* schlicht mit dem Satz: „Wo ein Verbot vorliegt, muß ein Begehren dahinter sein.“⁸⁸ Mit diesem Unbewussten arbeitet der Witz. Für Hilsenraths Roman kann die überfallartige Wirkung der diffamierenden Leser/innenadressen ähnlich wie die Wirkung des Witzes erklärt werden, die Kofman in ihrem Aufsatz *Die lachenden Dritten* über Freuds *Witz-Buch* analysiert:

Der Witz, der eine Lustquelle wiederherstellt, die wegen „fortschreitender Verdrängung“ unzugänglich wurde, ist also auch eine kriegsartige Strategie zur Verführung natürlicher Kräfte, die durch eine bestechende „Form“ vom „gehaltlichen“ Problem abgelenkt werden [...]. Das Lachen ist eine kriegsartige Waffe, die es den Lachern untersagt, dies zu hinterfragen, denn in ihrer Verblüffung wissen sie weder genau, worüber, noch weshalb sie lachen, sie finden sich in jedem Fall entwaffnet und bereit, die Partei ihres Hypnotiseurs zu ergreifen.⁸⁹

⁸⁶ Vgl. Allerkamp (2005), v. a. Kap. 5: „Die letzte Adresse: ‚Pensa, letter‘ (Dante Alighieri)“.

Die Adressen können als ‚verletzende Ansprache‘ verstanden werden, die die Lesenden zu einer Konfrontation mit ihrer eigenen Position zwingen. Butler beschreibt in ihrer Studie *Hass spricht* die Wirkung der verletzenden Ansprache: „Vielleicht macht tatsächlich gerade das Unvorhersehbare des verletzenden Sprechens die Verletzung aus, der Adressat wird seiner Selbstkontrolle beraubt. [...] Auf verletzende Weise angesprochen zu werden, bedeutet [...] weder die Zeit noch den Ort der Verletzung selbst zu kennen und diese Desorientierung über die eigene Situation als Effekt dieses Sprechens zu erleiden. In diesem vernichtenden Augenblick wird gerade die Unbeständigkeit des eigenen ‚Ortes‘ innerhalb der Gemeinschaft der Sprecher sichtbar. Anders gesagt: Man kann durch dieses Sprechen ‚auf seinen Platz verwiesen‘ werden, der aber möglicherweise gar keiner ist“ (Butler, Judith: *Hass spricht. Zur Politik des Performativen* [im amerikanischen Original 1997]. Berlin 1998, 12 f.).

⁸⁷ Erdheim, Mario: *Psychoanalyse und Unbewußtheit in der Kultur. Aufsätze 1980–1987*. Frankfurt/Main 1991, S. 275.

⁸⁸ Freud (1984), S. 76.

⁸⁹ Kofman, Sarah: *Die lachenden Dritten. Freud und der Witz* [im französischen Original 1986]. München, Wien 1990, S. 141.

Die „Partei ihres Hypnotiseurs“ erkennen die Lesenden jedoch schnell als die falsche Position an. Das Spiel mit den Lesenden als „lachenden Dritten“ kann als Waffe zur Bewusstmachung der eigenen antisemitischen Stereotype dienen. Unbewusste antisemitische Ressentiments werden bei den Lesenden ‚geborgt‘ und bewusst gemacht. Braese ist zuzustimmen, dass sich die Lesenden auf dieses Verwirrspiel einlassen müssen und für eine komische Wirkung des Textes nicht augenblicklich mit einer Abwehr durch ihre kritische Instanz reagieren dürfen: Erst dann kann Hilsenraths Satire ihre „lesepsychologisch produktive Kraft“⁹⁰ entfalten.

Neben einer rein psychoanalytischen Erklärung der Komik in Hilsenraths Text ist jedoch auch die Debatte zur Wirksamkeit der antifaschistischen Satire aufschlussreich für die Wirkung von Hilsenraths Text. Bereits zu Exilzeiten wird die politische Wirksamkeit der antifaschistischen Satire kontrovers diskutiert. Adorno begründet – vor allem unter Bezugnahme auf Brechts *Arturo Ui* und Chaplins *Der große Diktator* – seine Ablehnung der Satire in „Juvenals Irrtum“ von 1946/47 und in seinem Text „Engagement“ von 1962 unter anderem damit, dass die Satire auf einen Konsens mit dem Publikum angewiesen sei. Ein – moralisch-politisch – ‚richtiger‘ Konsens sei jedoch angesichts eines zerstörten Normen- und Wertesystems beim deutschen Publikum seit der Machtübergabe an die Nationalsozialist/innen nicht mehr vorauszusetzen.⁹¹ Hilsenraths Satire arbeitet mit dem ‚falschen‘ unbewussten Konsens: dem Anti-/Philosemitismus. Dieser wird entgegen seiner Tabuisierung bewusst gemacht. Hilsenraths Text benötigt das kulturelle Ideal einer „Vergangenheitsbewältigung“, der Abwesenheit jeglichen Antisemitismus’ nach ’45. Vor dem Hintergrund dieses herrschenden Diskurses, d. h. des von gesellschaftlichen Institutionen vertretenen kulturellen Ideals, tritt das Tabuisierte – die Kontinuität des Antisemitismus – hervor und zwar in jedem und jeder einzelnen Leser/in.

⁹⁰ Braese (1996), S. 448.

⁹¹ Vgl. Adorno, Theodor W.: „Juvenals Irrtum“ [1946/47]. In: ders.: *Minima Moralia – Reflexionen aus einem beschädigten Leben. Gesammelte Schriften*. Bd. 4. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main 2003, S. 239–241; und ders.: „Engagement“ [1962]. In: ders.: *Noten zur Literatur II. Gesammelte Schriften*. Bd. 2. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main 1990, S. 409–430.

3. Formen des komischen Schreibens über den Holocaust in Texten von Autor/innen der Postmemory-Generation

Im folgenden zentralen Kapitel dieser Arbeit sollen komische Texte oder Textstellen von Autor/innen der Postmemory-Generation analysiert werden. Die analysierten Texte sind innerhalb der letzten vierzehn Jahre veröffentlicht worden. Sie sind keineswegs ausschließlich komische Texte. Komik ist lediglich eine Facette ihrer Wirkung, die im Kontext dieser Arbeit untersucht wird.

Die Analysen der Texte führen zu einer Kategorisierung verschiedener Komikarten mit je eigenen Wirkstrategien, denen die Einteilung der Unterkapitel folgt. In jedem Unterkapitel wird jeweils ein Text zentral sein. Eine Kategorisierung verschiedener komischer Wirkstrategien stellt eine analytische Trennung dar: Oftmals sind die Komikarten nicht eindeutig voneinander geschieden, sondern spielen ineinander.

Es ist darauf hinzuweisen, dass Begriffe wie „grotesk“, „humorvoll“, „absurd“ und „zynisch“ teilweise nicht mehr dem normalsprachlichen Verständnis entsprechen. Die behandelten Komikarten werden durch textuelle Techniken hergestellt, die untersucht werden sollen.

Abgesehen von ihrer komischen Wirkung fällt eine weitere Gemeinsamkeit der behandelten Texte auf: Ihre Geschichten sind in der Zeit *nach* dem Holocaust angesiedelt. Da diese Gemeinsamkeit für die Thematik und Wirkung der Texte entscheidend ist, soll dem Kapitel ein Exkurs vorangestellt werden. Zentral wird in diesem Exkurs die temporale Analyse von Maxim Billers Erzählung „Der perfekte Roman“ sein. In den einzelnen Unterkapiteln wird sich jedoch zeigen, dass die Zeitvorstellung der Gegenwärtigkeit der Vergangenheit auch in den anderen analysierten Texten unterliegt.

Exkurs: Die Gegenwärtigkeit der Vergangenheit

Maxim Billers Erzählung „Der perfekte Roman“ ist zum ersten Mal 1994 in seinem Erzählband *Land der Väter und Verräter* erschienen. Billers Erzählung soll im Folgenden mit der Methode, die Gérard Genette in *Die Erzählung* [1972/1983] entwickelt, hinsichtlich ihrer Zeitordnung analysiert werden.⁹²

Die Geschichte der Erzählung „Der perfekte Roman“ ist die Geschichte von Isi Pulwer, eines deutschen Juden und KZ-Überlebenden, und seinen Zusammentreffen mit Josef Geherman. Erzählt wird zumeist aktorial aus der Perspektive Pulwers von einer heterodiegetischen Erzählinstanz in Form einer späterer Narration. Die Ereignisse umfassen eine Zeitspanne von fünfundvierzig Jahren: vom Jahr 1946 bis in das Jahr 1991. Die Chronologie der Ereignisse

⁹² Vgl. Genette (1994), insb. S. 21–59.

wird in der Ordnung des narrativen Diskurses in der Erzählung nicht eingehalten. Es können neun große Segmente, deren Einteilung ungefähr derjenigen der Kapitel folgt, unterschieden werden. Es sind vier Zeitebenen zu unterscheiden, deren Zeitpositionen, deren Reichweite bezüglich des ‚gegenwärtigen‘ Augenblicks, also des Augenblicks, an dem die Erzählung unterbrochen wird, und deren räumliche Stellen folgende sind:

1. 1946 (Reichweite: 45 Jahre) / Tarnów/Polen
2. 1946–1963/64 (Reichweite: 45–28/29 Jahre) / (v. a.) Frankfurt/BRD
3. 1964 (Reichweite: 29 Jahre) / Wannsee/Berlin
4. Zweiter Golfkrieg: Januar/Februar 1991 (Reichweite: Gegenwart) / Tel Aviv

Der Basiserzählung ist die vierte Zeitebene zugeordnet, also die chronologisch späteste Zeitposition, so dass die anderen Zeitebenen als externe Analepsen Eingang in die Erzählung finden. Bezeichnet man die Segmente nach der Kapitelfolge mit Buchstaben und die Zeitpositionen mit den oben angegebenen Zahlen, ergibt sich folgende Ordnung in der Erzählung:

A₄ – B₁ – C₄ – D₂ – E₄ – F₃ – G₄ – H? – I₄

Auffällig bei der Betrachtung der Anachronien ist, dass sich ein periodisches Muster aus der Basiserzählung und den verschiedenen Analepsen ergibt, die in chronologischer Reihenfolge die Erzählung unterbrechen. Erzählt wird in der Gegenwart: Sie ist Ausgangspunkt, Punkt der Rückkehr und wird selber nur verständlich durch die Zusammentreffen mit Geherman, die in den Analepsen geschildert werden. In jeder Analepse wird ein anderes Zusammentreffen mit Geherman zum Thema, das zu einem der Schlüsselereignisse des Textes wird.

Der Text beginnt mit der Basiserzählung: Zur Zeit des Zweiten Golfkrieges 1991 sieht Pulwer Geherman plötzlich in dem Hotel wieder, das seiner Wohnung in Tel Aviv gegenüber liegt. Pulwer beobachtet täglich die Menschen in diesem Hotel durch ein Teleobjektiv und fotografiert sie. Er beginnt, Geherman zu beobachten. Die Bedeutung, die Geherman in Pulwers Leben einnimmt, der traumatische Charakter ihrer Zusammentreffen für Pulwer und eine Andeutung auf deren Orte und Zeiten finden sich bereits im ersten Satz der Erzählung:

Das erste Mal sah Pulwer ihn im *Café Aval* **wieder**, gleich zu Beginn seiner **täglichen** Observierungen. **Mehr als vierzig Jahre** waren **da** schon seit **Tarnów** vergangen und **zwanzig seit Berlin**, aber Geherman, den sie **in Polen** den **Roten Tod** genannt hatten und **in Deutschland dann Germanias Gewissen**, war derselbe geblieben. (PR, S. 229 [eigene Hervorhebungen])

Die verschiedenen Zeitebenen der Erzählung werden zusammengeführt: Die Information der „täglichen Observierungen“ konstituiert die Gegenwart, die durch das Verb „wiedersehen“ mit der Vergangenheit verknüpft wird. Die Reichweite der ersten Analepse und der Ort ihrer Geschichte werden genannt. Durch die Nennung von Gehermans damaligem Namen „Roter Tod“ erfolgt eine Andeutung der Ereignisse. Die zweite Analepse und ihre chronologische

Nachgängigkeit in Bezug auf die erste Analepse („in Deutschland dann“) sowie eine Andeutung von Gehermans dortiger Rolle („Germanias Gewissen“) erfolgt ebenfalls. Somit wären die zwei Schlüsselereignisse der Geschichte von Pulwer und Geherman angedeutet und die Erwartung eines dritten durch das Wiedersehen und die Worte „Das erste Mal“ schon geweckt. Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft sind bereits in den ersten zwei Sätzen ineinander verschachtelt. Die Schlüsselereignisse fungieren für Pulwer als kausale Motivierung, sie erklären sein weiteres Handeln, die offensichtlichen Brüche in seiner Lebensgeschichte, die auch zu Brüchen in der Narration der Erzählung werden.⁹³

Während der narrative Diskurs im größten Teil der Erzählung in periodischem Muster zwischen Vergangenheit und Gegenwart des Erzählens stattfindet, stellt das achte Kapitel eine Ausnahme dar. Seine Zeitposition ist mit Genettes Analyseinstrumentarium kaum zu fassen. Dieses Kapitel bildet einen Höhepunkt der Erzählung, fungiert als Wendepunkt, als kausale Motivierung zu einer neuen Orientierung der Figur Pulwers, einer neuen Möglichkeit des Umgangs mit der Vergangenheit und eines erinnernden Lebens in der Gegenwart. Gegenwart und Vergangenheit sind in diesem Kapitel nicht zu trennen: Nicht die Vergangenheit wird beschrieben, sondern die gegenwärtigen Bilder der Vergangenheit, die Pulwer in schneller Abfolge erscheinen.

Obwohl im größten Teil dieses Kapitels die Zeitposition der Basiserzählung als Ausgangsposition dient, finden in einer Raffung elliptisch Rückblicke statt, ohne dass Analepsen notwendig wären. Die Raffung erfolgt in Form einer szenischen Darstellung, die in ihrem Vorgehen dem der fortlaufenden Diaprojektion analog ist. Die Bilder sind keine Rückblicke, sondern der Proustschen „*mémoire involontaire*“, der unwillkürlichen Erinnerung, die das Subjekt als gegenwärtige Erfahrung überfällt, verwandt.⁹⁴ An keiner Stelle wird das Konzept der Gegenwärtigkeit der Vergangenheit so deutlich wie an dieser: Pulwer ist wehrlos den Bildern ausgeliefert; er erfährt sie in der Gegenwart; sie steigen in dem gegenwärtigen Moment in sein Bewusstsein auf und nehmen ihn so sehr ein, dass es zu einer

⁹³ Vgl. „Motivierung“. In: Matias Martinez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 1999, S. 111 ff.

⁹⁴ Vgl. die berühmte Madeleine-Episode, die dem Erzähler in Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* seine Kindheit wieder lebendig macht: „Sicherlich muß das, was so in meinem Inneren in Bewegung geraten, ist, das Bild, die visuelle Erinnerung sein, die zu diesem Geschmack gehört und die nun versucht, mit jenem bis zu mir zu gelangen. [...] Wird sie bis an die Oberfläche meines Bewußtseins gelangen, diese Erinnerung, jener Augenblick von einst, der, angezogen durch einen ihm gleichen Augenblick, von so weit her gekommen ist, um alles in mir zu wecken, in Bewegung zu bringen und wieder heraufzuführen? [...] Und dann mit einem Male war die Erinnerung da. Der Geschmack war der jener Madeleine, die mir am Sonntagmorgen in Combray [...] meine Tante Léonie anbot. [...] Sobald ich den Geschmack jener Madeleine wiedererkannt hatte, [...] trat das graue Haus mit seiner Straßenfront [...] hinzu, [...] ebenso stiegen jetzt alle Blumen unseres Gartens [...] und ganz Combray und seine Umgebung, alles deutlich und greifbar, die Stadt und die Gärten auf aus meiner Tasse Tee“ (Proust, Marcel: *In Swanns Welt. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 1*. Deutsch von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt/Main 1981, S. 63 ff.). Das Gespräch mit Geherman mag für Pulwer eine ähnliche Auslöserfunktion haben wie die Madeleine für den Erzähler in Prousts Roman.

Pause der Handlung kommen muss bzw. dass das Angefülltsein mit Bildern zur Handlung wird. Die Vergangenheit geht in der Gegenwart auf. Die Überlagerung von Vergangenheit und Gegenwart, das Zusammenbringen der zwei Leben von Pulwer und Geherman mit einer kollektiven Erinnerung, nämlich der an den Holocaust, und die Deutung der Leben als zwei verschiedene Handlungsstrategien auf die Erfahrung des Holocaust, führen zu einem Augenblick des „Eingedenkens“, zu einer „Erfahrung“ im Benjaminschen Sinne:

In der Tat ist die Erfahrung eine Sache der Tradition, im kollektiven wie im privaten Leben. Sie bildet sich weniger aus einzelnen in der Erinnerung streng fixierten Gegebenheiten denn aus gehäuften, oft nicht bewußten Daten, die im Gedächtnis zusammenfließen. [...] Es ist [...] die Vergegenwärtigung der *durée*, die dem Menschen die Obsession der Zeit von der Seele nimmt. Proust hält es mit diesem Glauben und hat aus ihm die Exerzitien hervorgebildet, in denen er lebenslang darauf ausgewiesen ist, Verflissenes, gesättigt mit allen Reminiszenzen, die während seines Verweilens im Unbewussten in seine Poren gedrungen waren, ans Licht zu heben. [...] Diese bedeutenden Tage sind Tage der vollendenden Zeit [...]. Es sind Tage des Eingedenkens. Sie sind von keinem Erlebnis gezeichnet. Sie stehen nicht im Verbanne der übrigen, heben sich vielmehr aus der Zeit heraus.⁹⁵

Pulwers Vergleich von Gehermans Lebens mit seinem, die Verbindung des privaten mit dem kollektiven Erinnern, die Umdeutung der eigenen Geschichte führt zu einem Wendepunkt in der Erzählung: Pulwer sieht schließlich seinen und Gehermans Lebensweg als zwei Reaktionen auf den Holocaust und Geherman als „*amchu*“ (PR, S. 276), zum jüdischen Volk gehörig. Er verzeiht Geherman und beginnt wieder zu schreiben. Pulwers Erfahrung im Anschluss an Gehermans Besuch ist aus der Zeit herausgehoben, ein Moment „der vollendenden Zeit“.

Durch die beschriebene Überlagerung der Zeiten ist diesem Kapitel nicht die Zeitposition der Basiserzählung zuzuweisen. Interessanterweise setzt sich das oben gezeichnete periodische Muster der Anachronien in Billers Erzählung auch nur dann konsequent durch, wenn dieses Kapitel eine Zeitposition abseits der Basiserzählung zugewiesen bekommt. Eine fünfte Zeitposition mit der Benennung „herausgehobene Zeit“ wäre denkbar.

Die temporale Analyse von Billers Erzählung verdeutlicht, wie die Verbundenheit von Vergangenheit und Gegenwart in den narrativen Diskurs Eingang finden kann. Billers Arbeit mit Anachronien, die Verschachtelung von verschiedenen Zeitebenen sowie die Deutung der Gegenwart vor dem Hintergrund der Vergangenheit durch die Figuren bekräftigen die These, dass die Erzählung als literarische Darstellung der Gegenwärtigkeit der Vergangenheit interpretierbar ist.⁹⁶

⁹⁵ Benjamin, Walter: „Über einige Motive bei Baudelaire“ [1939]. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I/2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991, S. 605–635, S. 608, 637.

⁹⁶ Das Ergebnis der temporalen Analyse ist eine Zeitvorstellung, die Arnds – in Bezug auf Schindels Roman *Gebürtig* – als postmodern bezeichnet: „It [zeitgenössische Literatur] is convinced of a historic discontinuity rather than of a historic teleology as Hegel saw it. At the same time, however, postmodern literature directs its view back into the past in order to establish a dialogue between the past and the present. In its attempt to represent the past, it breaks up the linearity of time“ (Arnds, Peter: „Robert Schindel’s Novel *Gebürtig* (1992) in a Postmodern Context“. In: Chapple, Gerald (Hrsg.): *Towards the Millennium. Interpreting the Austrian Novel*

Thematisiert wird die individuelle und kollektive Erinnerung an den Holocaust und seine Auswirkungen für die heutige Gesellschaft:

Unübersehbar ragt der Holocaust in die Gegenwart hinein, bestimmt die Frage jüdischer oder deutscher Identität ebenso wie die Beziehungen zwischen Juden und Deutschen. Die Spannung zwischen der Anwesenheit des Holocaust und seiner Abwesenheit als nachvollziehbares Ereignis hat sich zunehmend vergrößert.⁹⁷

In vielen von Maxim Billers Erzählungen ist die Gegenwart der Vergangenheit am offensichtlichsten in der Ausgestaltung der Charaktere zu erkennen. Die Figuren kämpfen mit ihrer jüdischen oder nichtjüdischen Identität, mit ihren Familiengeschichten und ihren Gruppenzugehörigkeiten. Die Frage nach einer (nicht)jüdischen Identität scheint im wiedervereinigten Deutschland der neunziger Jahre noch immer unumgänglich zu sein. Dies macht schon das Zitat von Saul Bellow deutlich, das Biller seinem Erzählband *Wenn ich einmal reich und tot bin* voranstellt:

Überdies, wenn ich ein Jahr in Deutschland zubrächte, würde ich nur an eins denken ... Zwölf Monate lang wäre ich ein Jude und sonst nichts. Ich kann mir nicht leisten, dafür ein ganzes Jahr herzugeben.⁹⁸

Die im Zitat thematisierte Starrheit der Identitätszuschreibungen als – im Falle Bellows: amerikanischer – Jude im Deutschland der neunziger Jahre und die damit einhergehende Verengung der Identität der in Deutschland lebenden Jüd/innen ist Programm für Billers Erzählband.

Viele der Charaktere in Billers Erzählung hätten die Bezeichnung verdient, die in der Erzählung „Harlem Holocaust“ Eve für den Erzähler Efraim Rosenhain findet, als sie ihn verlässt, „weil sie, wie sie sagte, mit so einem materialisierten Stück deutscher Geschichte wie mir auf Dauer einfach nicht leben, schlafen und essen konnte“⁹⁹. Zahlreiche Charaktere in Billers Erzählungen sind ein „materialisierte[s] Stück deutscher Geschichte“. Gegenwart und Vergangenheit laufen in ihnen zusammen, sie tragen einen Kampf mit der Vergangenheit aus, der manchmal – wie etwa bei Pulwer in „Der perfekte Roman“ – kein gegenwartsbezogenes Handeln mehr zulässt.

Auch in Robert Schindels Roman *Gebürtig* und in Eva Menasses Roman *Vienna* ist das Thema einer (nicht)jüdischen Identität zentral.¹⁰⁰ Identitäten stellen sich in „Negativer Symbiose“ her, die Diner folgendermaßen charakterisiert:

1971–1996. Tübingen 2000, S. 219–239, S. 221 f.).

⁹⁷ Köppen, Manuel: „Auschwitz im Blick der zweiten Generation. Tendenzen der Gegenwartsprosa (Biller, Grossman, Schindel)“. In: ders. (Hrsg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin 1993, S. 67–82, S. 82.

⁹⁸ Bellow, Saul: „Humboldts Vermächtnis“. Zitiert nach: Maxim Biller: *Wenn ich einmal reich und tot bin. Erzählungen* [1990]. Köln 2000.

⁹⁹ Biller, Maxim: „Harlem Holocaust“. In: ders.: *Wenn ich einmal reich und tot bin. Erzählungen* [1990]. Köln 2000, S. 77–122, S. 78.

¹⁰⁰ Vgl. z. B. die Beschreibung der Selbsthilfegruppe „Mischlinge 2000“ in Menasses *Vienna*, in der über „den Zwiespalt und die Zugehörigkeit oder darüber, ob man formell übertreten solle oder sich lieber mit den Gegebenheiten abfinden“ (V, S. 320) solle, diskutiert wird.

Seit Auschwitz – welch traurige List – kann tatsächlich von einer ‚deutsch-jüdischen Symbiose‘ gesprochen werden – freilich einer negativen: für beide, für Deutsche wie für Juden, ist das Ergebnis der Massenvernichtung zum Ausgangspunkt ihres Selbstverständnisses geworden; eine Art gegensätzlicher Gemeinsamkeit – ob sie es wollen oder nicht. Denn Deutsche wie Juden sind durch dieses Ereignis neu aufeinander bezogen worden. Solch negative Symbiose, von den Nazis konstituiert, wird auf Generationen hinaus das Verhältnis beider zu sich selbst, vor allem aber zueinander prägen.¹⁰¹

Die Gegenwart ist mit der Vergangenheit verschränkt. In der neueren Holocaust-Literatur wird Gegenwart als Gegenwart der Vergangenheit, als eine geschichtliche Zeit, dargestellt. Dies erinnert an Walter Benjamins Geschichtsverständnis von „Jetztzeit“, nach dem Gegenwart als „permanente Reaktualisierung der Vergangenheit erlebt wird, als ein immer wieder von neuem aufgenommener Versuch, das ehemals Verkannte, Missachtete, Geopferte mit neuem Leben zu erfüllen“¹⁰². Benjamin drückt die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Anhang zu seinen geschichtsphilosophischen Thesen folgendermaßen aus:

Er [der Historiker] erfasst die Konstellation, in die seine eigene Epoche mit einer ganz bestimmten früheren getreten ist. Er begründet so einen Begriff der Gegenwart als der „Jetztzeit“, in welcher Splitter der messianischen eingesprenkt sind.¹⁰³

Die Vergangenheit wird aus der Perspektive einer bestimmten Gegenwart erzählt, in der sie als Erinnerung und als Impuls für politische und identitäre Prozesse fortbesteht. Der oder die Autor/in kann den Rahmen der erzählten Vergangenheit durch die Verwendung bestimmter narrativer Techniken eindringlicher darstellen als die Historiographie dies als wissenschaftliche Disziplin vermag. Der israelische Autor Aharon Appelfeld grenzt daher die Bereiche der Fiktion und Historiographie – sicher in dieser Strenge nicht ganz zu Recht – voneinander ab und reflektiert über die Aufgabe des Schriftstellers:

[E]in Schriftsteller schreibt nicht über die Vergangenheit. Das tun Historiker. Ich schreibe über die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft. Meine Aufgabe ist es, alle drei Zeiten zusammenzubinden. Sonst ist man entweder Historiker, Journalist oder verfasst Science-Fiction.¹⁰⁴

Erzählt wird in den in diesem Kapitel analysierten Texten der Autor/innen der Postmemory-Generation die Gegenwart, der ‚Zeitgeist‘, der durch den Holocaust geprägt ist. Die Gestaltung der Zeitordnung in einer Erzählung kann die Gegenwärtigkeit des Themas Holocaust ebenso literarisch darstellen wie die Gestaltung der Charaktere und ihrer Identitätssuchen in Zeiten der ‚Negativen Symbiose‘.

¹⁰¹ Diner, Dan: „Negative Symbiose. Deutsche und Juden nach Auschwitz“ [1986]. In: ders.: *Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit*. Frankfurt/Main 1987, S. 185–197, S. 185.

¹⁰² Mosès, Stéphane: „Eingedenken und Jetztzeit. Geschichtliches Bewußtsein im Spätwerk Walter Benjamins“. In: Haverkamp, Anselm; Lachmann, Renate (Hgg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern*. München 1993, S. 385–405, S. 401.

¹⁰³ Benjamin, Walter: „Über den Begriff der Geschichte“ [1940]. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I/2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main 1990, S. 691–704, S. 704.

¹⁰⁴ Appelfeld, Aharon: „Ich bin der Israeli schlechthin“ (Interview). In: *DIE ZEIT* vom 17.3.2005, S. 12.

3.1 Das groteske Prinzip als Narrativ (M. Biller, *Der perfekte Roman* [1994])

Maxim Billers Erzählung „Der perfekte Roman“ wurde im vorigen Unterkapitel einer temporalen Analyse unterzogen. In diesem Kapitel wird die Darstellung der Figur Gehermans zentral sein. Nach dem – im Exkurs analysierten – einleitenden Satz, der die Zeitebenen der Erzählung einführt, beginnt der Text mit der Vorstellung Gehermans, die sich jedoch auf die Beschreibung seines Körpers beschränkt. Der Holocaust-Überlebende Pulwer, der Geherman nach „mehr als vierzig Jahren“ zum ersten Mal wiedersieht, vergleicht den Geherman, den er vor vierzig Jahren kannte, mit dem Geherman, den er in Tel Aviv beobachtet:

Er hatte das gleiche massige Gesicht mit dem tiefen Doppelkinn wie früher, die gleichen riesigen, schwarzbehaarten Ohrläppchen und knallblauen, herausstechenden Augen, und seine Wangen waren noch immer so rot, als würde er Rouge auftragen. Außerdem besaß Geherman, auch daran hatte sich nichts geändert, einen endlosen runden Oberkörper, und wenn er stand, schien es, als habe er fast gar keine Beine und stecke bis zum Rumpf in der Erde. (PR, S. 229)

Erzählt wird in interner Fokalisierung von einer heterodiegetischen Erzählinstanz. Die Lesenden folgen der Sicht der Figur Pulwers. Gehermans Körper ragt auffällig in die ihn umgebende Welt hinein. Sein Gesicht, sein Kinn, seine Augen und sein Oberkörper werden von Pulwer als riesenhaft wahrgenommen: Adjektivreihungen und -komposita wie „knallblau“ oder „herausstechend“ wirken verstärkend; gleichzeitig vermitteln Teile der Wortkomposita wie „knall-,“ und „-stechend“ einen Eindruck von Gewalt. Gehermans „schwarzbehaarte Ohrläppchen“ erinnern an die eines Tieres. Die Farben von Gehermans Körperteilen sind ins Extreme verzerrt: „knallblaue“ Augen und Wangen, die „so rot [sind], als würde er Rouge auftragen“. Der Eindruck der Riesenhaftigkeit der oberen Körperteile verstärkt sich durch den Vergleich mit Gehermans Beinen, die aus Sicht Pulwers kaum wahrnehmbar sind: Geherman scheint nur aus dem oberen Teil des Körpers zu bestehen. Durch die in solcher Weise disparat dargestellten Körperproportionen wirkt Geherman wie eine Karikatur, die zwar Ähnlichkeit mit einem realen Menschen aufweist, diesen Menschen jedoch in der Darstellung durch die übermäßige Betonung bestimmter charakteristischer Züge verzerrt erscheinen lässt.

Die Beschreibung Gehermans wirkt verfremdet. Entscheidend für die – strukturalistische – Definition von Verfremdung ist nach Link die Folie, auf der etwas als Verfremdung wirken kann:

Als Beispiel nehmen wir ein einfarbig weißes, quadratisches Bild, das jedoch um 45 Grad gedreht aufgehängt ist, so daß die Ecken extrem zu liegen kommen. Wir wollen sagen, daß diese Drehung des Bildes eine Verfremdung darstellt. Die Struktur der Verfremdung besteht offenbar in folgendem: der Betrachter nimmt nicht nur das realisierte gedrehte Bild auf, sondern in der inneren Vorstellung auch ein normal aufgehängtes Bild. Diese zwei Bestandteile jeder Verfremdungsstruktur wollen wir als *automatisierte Folie* und *Novum* bezeichnen. Der Betrachter vergleicht beide und stellt den Unterschied zwischen automatisierter Folie und Novum fest. Diesen Unterschied nennen wir *Differenzqualität*. Da der

Betrachter all das gleichzeitig aufnimmt, entsteht insgesamt ein neues, komplexes Zeichen, das sich als verfremdetes Zeichen bzw. als Verfremdung definieren läßt.¹⁰⁵

Die automatisierte Folie, die beim Lesen von Billers Anfangspassage unterliegt, kann die realistische Beschreibung einer Figur in einem Erzähltext sein. Wenn eine solche automatisierte Folie vorliegt, kann die Beschreibung Gehermans als Novum und somit als Verfremdung wahrgenommen werden. Die Differenzqualität stellt sich durch die wahrgenommene Übertreibung her: die Vergrößerung oder Verkleinerung von Körperteilen und Körperproportionen, die künstlich dargestellten Farben einzelner Körperteile oder an Tiere erinnernde Beschreibung von Körperteilen.

Die verfremdete Körperdarstellung Gehermans in Billers Erzählung „Der perfekte Roman“ kann als Darstellung eines grotesken Körpers gelten. Als Groteske wird in dieser Arbeit nicht eine Gattung, sondern ein Narrativ, ein bestimmter Erzählmodus, verstanden.¹⁰⁶ Für den russischen Literaturwissenschaftler Michail Bachtin sind in seiner Studie zu Rabelais' *Gargantua und Pantagruel* nicht „Übertreibung, Hyperbolik, Übermaß und Überfluß“¹⁰⁷ die wichtigsten Merkmale der Groteske, sondern „Grundlage aller grotesken Motive“ ist „eine besondere Vorstellung vom Körperganzen und den Grenzen dieses Ganzen“: „Die Grenzen zwischen Körper und Welt und zwischen verschiedenen Körpern verlaufen in der Groteske völlig anders als in klassischen oder naturalistischen Motiven“.¹⁰⁸

In der Beschreibung von Gehermans Körperlichkeit wirken die gewohnten Grenzen zwischen Körper und Welt verschoben: Geherman nimmt einerseits mit dem oberen Teil seines Körpers auffällig viel Raum in der Welt ein, besitzt jedoch andererseits kaum Beine, so dass er in Pulwers Sicht „bis zum Rumpf in der Erde“ steckt (PR, S. 229). Bachtin zufolge „verschlingt [der groteske Körper] die Welt und läßt sich von ihr verschlingen“.¹⁰⁹ Geherman besitzt keine klare Abgrenzung zu der Welt: Er scheint – wie insbesondere der in der Erde steckende Rumpf nahelegt – mit ihr zu verschmelzen oder von ihr verschlungen zu werden. Bachtin betont, ähnlich wie Link, die Differenzqualität zwischen Groteske und „klassischen oder naturalistischen Motiven“, die als automatisierte Folie die Wirkung der Groteske erst ermöglichen.¹¹⁰ Der groteske Körper setze sich vom neuen „Körperkanon von Kunst“, der sich seit dem 16. Jahrhundert etabliert habe, ab: „Typisch für den neuen Körperkanon ist [...]

¹⁰⁵ Link, Jürgen: *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis*. München 1985, S. 98.

¹⁰⁶ Einen Überblick über die Begriffsgeschichte des Wortes „grotesk“ und „Groteske“ sowie über die Theoriebildung zur Groteske bietet: Rosen, Elisheva: „Grotesk“ (Übers. v. Jörg W. Rademacher/Maria Kopp). In: Barck, Karlheinz u. a. (Hgg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 2. Stuttgart, Weimar 2001, S. 876–900.

¹⁰⁷ Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* [im russischen Original 1965]. Frankfurt/Main 1987, S. 345.

¹⁰⁸ Ebd., S. 348.

¹⁰⁹ Ebd., S. 358.

¹¹⁰ Ebd., S. 357.

der *fertige, streng begrenzte, nach außen verschlossene, von außen gezeigte, unvermischte und individuelle ausdrucksvolle Körper*“.¹¹¹ Die Beschreibung von Gehermans Körper stellt ihn weder klar als begrenzt (er steckt in der Erde), noch als unvermischt (er weist tierische und künstliche Konnotationen auf) dar. Durch den Vergleich zwischen automatisierter Folie oder Erwartungshaltung und grotesker Verfremdung entsteht ein Kontrast. Obwohl Bachtin diesen Kontrast und seine Beschreibung in einigen Komiktheorien als Übertreibung eines „Nichtseinsollenden“¹¹² anerkennt, kann dieser Kontrast für Bachtin noch nicht das Lachen erklären, das die Rezeption der Beschreibung eines grotesken Körpers nach sich ziehen kann. Das Lachen sieht Bachtin ausgelöst durch den „Kampf gegen die *kosmische Angst* und die *Eschatologie*“. Der Kampf verwirkliche sich in der „Vorstellung vom *heiteren, materiell-leiblichen, ewig wachsenden und sich ewig erneuernden Kosmos*“, dem ein groteskes Körperkonzept zu Grunde liege.¹¹³ Ohne Bachtins historisch-philosophischen Deutungen der „kosmischen Angst“ folgen zu wollen, lässt sich das Lachen durch die „*Aufwertung der Materie, des Körperlichen*“ gegen „die Betonung des rein Spirituellen [...] der abendländischen Philosophie- und Religionsgeschichte“ erklären.¹¹⁴ Diese Betonung ist „letztlich auf die Aufhebung des Dualismus von Materie und Geist gerichtet“ und befreit von Zwängen des klassischen Körperkonzepts und des abendländischen Dualismus.¹¹⁵ In der Terminologie des Philosophen Odo Marquard ließe sich die literarische Darstellung des grotesken Körpers als Sichtbarmachung eines „offiziell Nichtigen“¹¹⁶ ausdrücken. Die Geltungshierarchie wird verkehrt: Das disparat Körperliche tritt in den Vordergrund. Vernachlässigt wird bei Bachtin die unheimliche Wirkung des grotesken Körpers. In der Eingangspassage von Billers Erzählung folgt auf Gehermans Körperbeschreibung die Darstellung seiner Fortbewegungsart:

Im Gehen wiederum kam er Pulwer wie eines dieser Spielzeugmännchen vor, die statt Füßen zwei rotgelb bemalte Holzräder haben, auf denen sie sich in einem Höllentempo fortbewegen können, und hätte Pulwer in seinem Leben mit Geherman nicht so oft Ärger gehabt, würde er bei dessen Anblick meistens nur gelacht haben – damals in Europa genauso wie heute in Tel Aviv. (PR, S. 229)

Die *konditionale* Beschreibung der lächerlichen Wirkung von Gehermans Körper auf Pulwer fungiert in der Erzählung als eine Vorausdeutung, auf die noch einzugehen sein wird. Pulwers lakonisch-distanzierte Sichtweise ist in der verharmlosenden Beschreibung seiner Konflikte mit Geherman als „Ärger“ besonders auffällig. Gehermans „Gehen“ wird von Pulwer mit der

¹¹¹ Ebd., S. 361.

¹¹² Bachtin referiert Heinrich Schneegans: *Geschichte der grotesken Satire* [1894] (Bachtin (1987), S. 348).

¹¹³ Bachtin (1987), S. 382.

¹¹⁴ Vgl. Lachmann, Renate: „Vorwort“. In: Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* [1965]. Frankfurt/Main 1987, S. 7–46, S. 16.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Marquard, Odo: „Exile der Heiterkeit“. In: Preisendanz, Wolfgang u. a. (Hgg.): *Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII*. München 1976, S. 133–151, S. 141.

Fortbewegung eines „Spielzeugmännchens“ verglichen, das „statt Füßen zwei rotgelb bemalte Holzfäder“ hat.¹¹⁷ Seine Fortbewegung hat in diesem Vergleich mit dem Spielzeugmännchen kaum noch Ähnlichkeit mit einer Gangart. Sowohl die Fortbewegungsart als auch das Tempo weichen vom „Gehen“ ab, das in der Textstelle beschrieben werden soll. Statt zu gehen, scheint Geherman auf Rädern zu rollen. Zudem kann er sich in der Wahrnehmung Pulwers auf diesen Rädern „in einem Höllentempo fortbewegen“. Das „Höllentempo“ wirkt einerseits als Fortbewegungsart des massigen Gehermans unangemessen und lächerlich, andererseits stellt die Verwendung des Wortes „Hölle“ eine weitere bedrohlich wirkende Vorausdeutung dar.

Der komische Effekt der Darstellung von Gehermans Fortbewegung kann mit Bezug auf Bergson erklärt werden: Der Schlüssel für ein Verständnis des Komischen liegt für Bergson in seinem Essay *Das Lachen* [1900] im „Effekt des Automatischen und Starren“¹¹⁸: „Etwas Mechanisches überdeckt etwas Lebendiges“¹¹⁹. Bergson versteht das Lachen als Reaktion der Gesellschaft auf einen Normverstoß. Einen Normverstoß stellt nach Bergson jegliche Starrheit als entgegengesetztes Prinzip zur lebensbejahenden „*Gespanntheit und Elastizität*“¹²⁰ dar. Gehermans Gehen wird mit einer mechanischen Fortbewegungsart verglichen: Er bewegt sich wie ein Fahrzeug auf Rädern. Auch im weiteren Verlauf der Erzählung kommt es zu Vergleichen oder Gleichsetzungen von Gehermans Körper mit Typen und unbelebten Gegenständen, insbesondere mit Spielzeugfiguren: Er ist in Pulwers Augen „eine Mischung aus russischem Politikommisar, deutschem Studienrat und Clown Grock“ (PR, S. 234), Geherman hat einen „riesigen Matroschka-Körper“ (PR, S. 236), er erscheint „wie ein netter, alter Clown“ (PR, S. 278). Der Vergleich mit Clown und Matroschka lässt Geherman androgyn und künstlich wirken. Spielzeug und Karikatur dienen als Muster, an denen sich Pulwers Wahrnehmung Gehermans orientiert.

Obwohl Bergsons Hinweis auf den lächerlichen Effekt, den die Darstellung eines Lebendigen als Mechanisches hat, hilfreich ist, blendet er – ähnlich wie Bachtin – den unheimlichen Effekt, den das Groteske haben kann, aus. Das Unheimliche betont dagegen Kayser in seiner 1960 erschienenen Studie über *Das Groteske in Malerei und Dichtung*¹²¹. „Puppen,

¹¹⁷ In dem Figurennamen „Geherman“ schwingt das „Gehen“ als Konnotation mit. Gehermans Name wirkt auf der Folie der Beschreibung seiner Fortbewegungsart ironisch. Neben dem „Gehen“ weist der Name „Geherman“ Ähnlichkeit mit „German“ auf. Diese Konnotation ist programmatisch für Gehermans Selbstinszenierung als „Germanias Gewissen“ (PR, S. 248).

¹¹⁸ Bergson (1988), S. 22. Bergson verwendet in seinem Essay jedoch nicht die Bezeichnung „grotesk“. Er differenziert insgesamt wenig zwischen verschiedenen Arten des Komischen, weil ihm an einer generellen Erklärung des Lachens gelegen ist.

¹¹⁹ Ebd., S. 33, 39, 43.

¹²⁰ Ebd., S. 22.

¹²¹ Kayser, Wolfgang: *Das Groteske in Malerei und Dichtung*. Reinbek 1960.

Automaten, Marionetten“, „Larven und Masken“¹²² zählen für Kayser zu „den kennzeichnenden Motiven der Groteske“¹²³. Kayser sucht Anschluss an den – unscharfen – Groteskebegriff der Romantik und gelangt unter anderem durch Literaturanalysen romantischer Texte – wie beispielsweise von E.T.A. Hoffmans „Sandmann“ – zu folgendem Fazit:

Das Groteske ist eine Struktur. Wir können ihr Wesen mit einer Wendung bezeichnen [...]: *das Groteske ist die entfremdete Welt*. [...] Dazu gehört, daß, was uns vertraut und heimisch war, sich plötzlich als fremd und unheimlich enthüllt. Es ist unsere Welt, die sich verwandelt hat. Die Plötzlichkeit, die Überraschung gehört wesentlich zum Grotesken. [...] Das Grauen überfällt uns so stark, weil es eben unsere Welt ist, deren Verlässlichkeit sich als Schein erweist. [...] Zur Struktur des Grotesken gehört, daß die Kategorien unserer Weltorientierung versagen.¹²⁴

Billers Erzählung weist Elemente auf, die auf eine bekannte Wirklichkeit verweisen: Bereits auf der ersten Seite der Erzählung werden beispielsweise real existierende Orte genannt: „Tarnów“, „Berlin“, „Deutschland“, „Europa“, „Tel Aviv“ (PR, S. 229). Deutlich wird, dass die Erzählung keineswegs in einer Phantasiewelt spielt. Von diesem realistischen Rahmen hebt sich die Beschreibung Gehermans irritierend ab. Die vertraute Welt wird zur „*entfremdeten Welt*“, in der die Orientierung verloren geht. Weder gelten in dieser Welt – wie bereits analysiert wurde – die gewohnten Grenzen zwischen Körper und Welt, noch finden die Bewegungen in gewohnter Weise statt. Im Folgenden möchte ich daher Rosens Groteskebegriff folgen, der beide Aspekte der Groteske – repräsentiert durch Bachtin und Kayser – berücksichtigt: Als „grotesk“ werden nach Rosen „alle Formen des künstlerischen Ausdrucks“ bezeichnet, „die entweder eine als karnevalesk verkehrte Welt unter Betonung des Materiellen und Körperlichen (Michail Bachtin) darstellen oder eine Verbildlichung der als die unsere erkennbaren, jedoch in ihrer Ordnung zerbrochenen – im Sinne Wolfgang Kayzers bedrohlich verfremdeten – Welt repräsentieren“.¹²⁵ Bachtins und Kayzers Grotesketheorien versteht Rosen als „konträr und zugleich komplementär“.¹²⁶ Die Wirkung der Groteske ist ambivalent: Die Groteske kann Lachen auslösen, muss es jedoch nicht. Eine unheimliche Wirkung zieht auch die Beschreibung von Gehermans unerwartetem Besuch in Pulwers Wohnung in Tel Aviv im siebten Kapitel der Erzählung nach sich, in der das groteske Prinzip Anwendung findet:

„Was macht die Arbeit, Kollege Pulwer?“ brüllte Geherman. „Gibt es eine Fortsetzung Ihres perfekten Romans? Wie hieß er gleich, helfen Sie mir! Ja, natürlich, *Der falsche Prophet*, nicht wahr? Oder nein, der Titel war irgendwie anders, griffiger, giftiger, ja klar, jetzt weiß ich wieder, er hieß – *Gehermans*

¹²² Ebd., S. 136.

¹²³ Ebd., S. 135.

¹²⁴ Ebd., S. 136. Kayser scheint sich – obwohl er dies nicht ausweist – mit seinem Begriff des Unheimlichen an denjenigen anzulehnen, den Freud in seinem Essay „Das Unheimliche“ von 1919 entwickelt hat (Vgl. Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“ [1919]. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Hg. von Anna Freud. Bd. 12. Frankfurt/Main 1986, S. 227–268).

¹²⁵ Rosen (2001), S. 876.

¹²⁶ Ebd., S. 878.

Geständnis! Hahaha!“ Pulwer wollte aufstehen, doch er rutschte weg, er stieß mit dem Ellbogen die Milch um, beim Auffangen der Schachtel verlor er endgültig das Gleichgewicht und knallte auf den Boden. (PR, S. 267)

Als Groteske kann in dieser Textstelle die szenische Darstellung der Körperaktionen verstanden werden. Übertrieben wirkt zum einen Gehermans Lautstärke: sein Brüllen und sein Lachen, das phonetisch dargestellt ist. Geherman verschafft sich dadurch eine Expansion im Raum und missachtet die Grenzen zur Person Pulwers. Sein Hohn wirkt als körperliche Gewalt auf Pulwer, der stumm Gehermans Angriff ausgeliefert zu sein scheint. Gehermans sprachliche Gewalt wirkt auf Pulwer wie physische Gewalt.¹²⁷ In Pulwers Reaktion zeigt sich, dass ihm die Grenzen zur Welt unsicher geworden sind. Pulwer kann sich in der umgebenden Welt nicht mehr halten: er „rutschte weg“, „stieß mit dem Ellbogen die Milch um“, „verlor [...] endgültig das Gleichgewicht“, „knallte auf den Boden“.

In dieser Textstelle tritt Geherman als Täter auf. In Billers Erzählung ist diese Zuschreibung jedoch keineswegs eindeutig: „[D]er deutsche Jude Josef Geherman“ (PR, S. 233) ist selber Opfer des Nationalsozialismus. Nach dem Ende des Krieges wird er als Kommunist, von den Juden in Tarnów „Roter Tod“ (PR, S. 237) genannt, zum Anstifter eines antisemitischen Pogroms. In der BRD der Nachkriegszeit macht Geherman als Schriftsteller (1957 erscheint sein *„Tagebuch eines Antikommunisten“* (PR, S. 247)) und *„Germanias Gewissen“* (PR, S. 248) Karriere. Zum Täter wird Geherman erneut, als Pulwer seinen Roman *Der Falsche Prophet*, dessen Schlüsselfigur nach dem Vorbild Gehermans gestaltet ist, vorstellt, auf eine Entlarvung von Gehermans Vergangenheit hofft und von diesem „totgelobt“ (PR, S. 264) wird. Gehermans Verhalten am Ende der Erzählung ist irritierend: Er lädt Pulwer nach Deutschland ein und will dessen literarische Karriere befördern. Eke zufolge räumen Billers Erzählungen „in irritierender Weise das Feld der reinlichen Scheidung in (deutsche) Täter und (jüdische) Opfer“ und geben „damit die entlastenden Mythisierungen des Bösen (und seines Gegenstücks: des ‚reinen‘ Opfers)“ auf.¹²⁸ Geherman, selber Holocaust-Opfer, ist kein abgegrenztes Subjekt gegenüber der Welt. Als Subjekt stellt er sich durch gewaltvolle Grenzüberschreitungen zu anderen her. Geherman ist Opfer und Täter, Objekt und Subjekt zugleich. Dadurch geraten bei den Lesenden die Kategorien des dichotomisch strukturierten Denkens ins Wanken.

¹²⁷ „Allem Anschein nach gibt es für das Problem der sprachlichen Verletzung keine spezifische Sprache, so daß diese sozusagen gezwungen ist, ihr Vokabular der körperlichen Verletzung zu entlehnen. In diesem Sinne scheint die Verknüpfung zwischen physischer und sprachlicher Verletzbarkeit für die Beschreibung der letzteren selbst wesentlich zu sein“ (Butler (1998), S. 13).

¹²⁸ Eke, Norbert Otto: „Was wollen Sie? Die Absolution?“ Opfer- und Täterprojektionen bei Maxim Biller. In: Gilman, Sander L.; Steinecke, Hartmut (Hgg.): *Deutsch-jüdische Literatur der neunziger Jahre. Die Generation nach der Shoah. Beiträge des internationalen Symposions 26.–29. November 2000 im Literarischen Colloquium Berlin-Wannsee*. Berlin 2002, S. 89–107, S. 91.

Die groteske Literatur zum Holocaust stellt die Trennschärfe [zwischen Tätern und Opfern] in Frage. Sie übersetzt das „Teuflische“ der Täter in die menschliche Sphäre zurück und entgrenzt im Gegenzug das Menschliche von Opfern in die Sphäre des potentiell Kriminellen. Es entsteht der Themenbereich des Grotesken: das Spannungsfeld des empirischen Menschen (als des göttlichen Ebenbildes) zum „Teuflischen“. Und es entstehen quasi-groteske Zwischenwesen [...].¹²⁹

Den Lesenden wird durch die Darstellung Gehermans als Täter *und* Opfer ihr gewohntes Bezugssystem verwehrt. Auch sie verlieren ihren Halt.

Für das Verständnis der in der Textstelle dargestellten Grenzüberschreitungen ist Jean Améry 1966 erschienener Essay „Die Tortur“ relevant. „Was war der Schmerz der Folter?“, fragt sich – ausgehend von seiner eigenen Folterung durch die Gestapo 1943 in Belgien – der Überlebende Améry in „Die Tortur“: Der Schmerz habe „die Grenzverletzung meines Ichs durch den anderen, die weder durch Hilferwartung neutralisiert, noch durch Gegenwehr begründet werden kann“, enthalten.¹³⁰ Der Folterer expandiere sich im Akt des Folterns in die Leiblichkeit des Gefolterten. Während sich der Folterer dadurch aktiv als Subjekt setze, werde der Gefolterte zum Objekt. „Die Hautoberfläche schließt mich ab gegen die fremde Welt“, schreibt Améry.¹³¹ Die Haut als Grenze zur Welt werde durch den Folterer überschritten. Die den Gefolterten zur Welt abschließende Grenze werde gewaltsam verschoben. In der Folter breche mit dem ersten Schlag jegliches „Weltvertrauen“ zusammen,

die Gewißheit, daß der andere auf Grund der geschriebenen oder ungeschriebenen Sozialkontrakten mich schon, genauer gesagt, daß er meinen physischen und damit auch metaphysischen Bestand respektiert. [...] Der andere, *gegen* den ich physisch in der Welt bin und *mit* dem ich nur solange sein kann, wie er meine Hautoberfläche als Grenze nicht tangiert, zwingt mir mit dem Schlag seine eigene Körperlichkeit auf. Er ist an mir und vernichtet mich damit.¹³²

In der grotesken Darstellung von Gehermans Besuch bei Pulwer wird eine solche Grenzverletzung szenisch umgesetzt. Die Darstellung einer direkten körperlichen Gewalt ist nicht notwendig, denn die Wirkung von Gehermans Lautstärke und Hohn wirkt als körperliche Gewalt: Pulwers Halt in der Welt geht verloren. Die Grenzen der Gegenstände und Körper sind nicht mehr vorhersehbar: Pulwer fällt. Nach Kayser geht es im Grotesken „primär um das Versagen schon der physischen Weltorientierung“¹³³. Die Wirklichkeit scheint für Pulwer – und somit auch für die Lesenden – ‚ver-rückt‘ zu sein. George Bataille, der von Améry in seinem Essay „Die Tortur“ herangezogen wird, benutzt diesen Ausdruck, um den Sadismus des Marquis de Sade „im eigentlichen Wortverstande“ zu deuten. Bataille versteht den Sadismus existenzphilosophisch als die „radikale Negation des anderen, als die

¹²⁹ Möbius, Hanno: „Dokument und Groteske in der Literatur zum Holocaust“. In: Arlt, Herbert; Manger, Klaus (Hgg.): *Jura Soyfer (1912–1939) zum Gedenken*. St. Ingbert 1999, S. 319–335, S. 326 f.

¹³⁰ Améry, Jean: „Die Tortur“. In: ders.: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten* [1966]. Stuttgart 1977, S. 46–73, S. 63.

¹³¹ Ebd., S. 57.

¹³² Ebd., S. 56.

¹³³ Kayser (1960), S. 137.

Verneinung zugleich des Sozialprinzips und des Realitätsprinzips“¹³⁴. Für Améry ist dieser – und nicht etwa ein sexualpathologischer – Sadismus charakteristisch für die nationalsozialistischen Täter. Die ‚ver-rückte‘ Wirklichkeit wird haltlos. Pulwer knallt auf den Boden, weil die Grenzen von Geherman ‚ver-rückt‘ worden sind. Geherman ist in dieser Textstelle das Subjekt, der Täter, während Pulwer stumm bleibt und der Gewalt vollkommen ausgeliefert ist.

Nach der Betrachtung der Körperbeschreibung Gehermans, seiner Fortbewegung und seiner Interaktion mit Pulwer soll eine weitere Textstelle analysiert werden, die dem bisher analysierten grotesken Darstellungsmodus einen weiteren Aspekt hinzufügt. Im fünften Kapitel, dessen Zeitebene der Zweite Golfkrieg in Tel Aviv bildet, beobachtet Pulwer Geherman mit einem Fernrohr im Hotel, das Pulwers Wohnung gegenüberliegt. Dabei wird er Zeuge des Liebesspiels zwischen Geherman und einer deutschen Aktion-Sühnezeichen-Mitarbeiterin:

[P]lötzlich ließ sich Geherman auf die kleine Frau fallen, er küßte und drückte sie, sie wehrte sich nicht, und so begrub er sie am Ende vollkommen unter sich. Pulwer beneidete ihn, weil er noch immer so viel Kraft besaß, er mußte bei seinem Anblick an ein Pferd, an einen Esel denken, die graue Kordhose spannte sich über Gehermans riesigem alten Arsch, während er auf und ab ging[.] (PR, S. 254)

In der Beschreibung wirken Gehermans Bewegungen zugleich unbeholfen und gewaltsam – worauf nicht zuletzt der Kommentar, dass sich die Frau nicht wehrte, hindeutet. In der Interaktion der zwei Körper verschwimmen die gewohnten Grenzziehungen: Geherman „begräbt“ die Frau „vollkommen unter sich“. Nach Bachtin verlaufen nicht nur die Grenzen zwischen Körper und Welt, sondern auch die Grenzen „zwischen verschiedenen Körpern“¹³⁵ in der Groteske völlig anders als in klassischen Motiven. Eine wichtige Rolle nimmt Bachtin zufolge – neben Bauch, Geschlechtsorganen und Mund – „der *Hintern*“ ein, „denn all diese *Ausstülpungen und Öffnungen* zeichnen sich dadurch aus, daß an ihnen die Grenze zwischen zwei Körpern oder Körper und Welt überwunden wird“.¹³⁶ Pulwers Assoziation Gehermans mit einem Pferd oder Esel verweist – in psychoanalytischer Deutung – zudem auf den Phallus. Deutlicher wird das Liebesspiel als „Akt des Körperdramas“¹³⁷ in seinem weiteren Verlauf:

[S]ie legte sich wieder aufs Bett, flach auf den Rücken, Geherman erhob sich, er schob die Unterhose herunter und kletterte auf sie drauf, er hockte sich über sie, so als wolle er seine Notdurft auf ihrer Brust verrichten, und in derselben Sekunde heulten die Sirenen auf, Geherman schüttelte wild den Kopf, sein rotes Gesicht leuchtete purpurn auf, er wußte nicht, ob er trotz seiner Todesangst weitermachen oder weglaufen und in den Schutzkeller fliehen sollte, und als dann im nächsten Moment gleich wieder die Entwarnung kam, passierte es, und der verängstigte, verwirrte, erregte Geherman beschmutzt tatsächlich den dünnen, weißen Bauch der jungen Frau [...], und Geherman entleerte sich ein zweites und drittes Mal, er [Pulwer] lächelte, während es an der jungen Frau herunterfloß[.] (PR, S. 255 f.)

¹³⁴ Améry (1977), S. 65 f.

¹³⁵ Bachtin (1987), S. 357.

¹³⁶ Ebd., S. 358 f.

¹³⁷ Ebd., S. 359.

Nach Bachtin „*geschehen* auch alle Hauptereignisse im Leben des grotesken Körpers, alle *Akte des Körperdramas* – Essen, Trinken, die Verdauung (und neben Kot und Urin auch andere Ausscheidungen: Schweiß, Schleim, Speichel), Beischlaf [...] –, an der *Grenze zwischen Körper und Welt*“.¹³⁸ Die Ausscheidung findet in dieser Textstelle jedoch nicht nur „an der *Grenze zwischen Körper und Welt*“ statt, sondern auch an der – bereits verschobenen – Grenze zwischen den zwei Körpern. Nach Bachtin scheint überall in der Groteske „die Tendenz zur Zweileibigkeit“¹³⁹ durch. Bachtins Deutung des Kots lässt sich jedoch nicht auf Billers Erzählung übertragen: „*Urin und Kot verwandeln kosmisches Entsetzen in Karnevalsheiterkeit*.“¹⁴⁰ Zwar mag die Situation für den beobachtenden Pulwer erheiternd wirken, weil neben der Bedrohlichkeit des Krieges und Gehermans Bedrohlichkeit ein neuer, gewöhnlich ausgegrenzter Aspekt in den Vordergrund tritt. Die groteske Wahrnehmung Gehermans aus der Perspektive Pulwers ist jedoch eine Art der Aggression und Überhebung gegenüber dem lächerlich dargestellten Objekt.¹⁴¹ Besonders deutlich wird dies schließlich in Pulwers Kommentaren beim Beobachten des Geschlechtsaktes:

[A]ls er sah, wie sie sich auf sein kurzes, kräftiges Glied setzte, dachte er: Ach so, Geherman, du willst einfach nur einen guten Fick, und warum du ihn dir bei uns, ausgerechnet mitten im Krieg, von einer deutschen Aktion-Sühnezeichen-Schlampe besorgst, bleibt auf immer dein kleines unwichtiges Geheimnis. Mir bist du ab heute egal, du Dreck, du Scheiße, du perverser, verlogener Widerling! (PR, S. 257)

Pulwers wütende Reaktion wird durch die Verwendung von derbem umgangssprachlich-sexuellem Vokabular deutlich. Bachtins ausschließlich positive Deutung hinsichtlich der Wirkung der Groteske muss in der Analyse von Billers Erzählung abgeschwächt werden. Die Groteske kann aggressiv auftreten. Sie ist in Billers Erzählung in ihrer Wirkung ähnlich ambivalent wie die Darstellung der Figur Gehermans, bei der der groteske Erzählmodus hauptsächlich angewendet wird.

Um die Technik der Groteske noch eingehender analysieren zu können, ist eine Textstelle der Erzählung interessant, in der deutlich wird, dass auch Pulwer in seinem Roman mit dem Erzählmodus der Groteske arbeitet:

[E]r [Pulwer] zeichnete ihn [Geherman] so ungestüm und grotesk, wie der Ewige Jude sonst nur in den Phantasien besonders eingeschüchterter Antisemiten herumgeistert, er machte Jurek Gehmann etwas kleiner als den richtigen Geherman und gab ihm dafür ein um so häßlicheres Riesengesicht mit einem

¹³⁸ Ebd., S. 359.

¹³⁹ Ebd., S. 364.

¹⁴⁰ Ebd., S. 377.

¹⁴¹ Für diese Stelle und insbesondere für die komische Wirkung des Ereignisses auf Pulwer scheint mir eine Anwendung der Superioritätstheorie aufschlussreich. Nach Thomas Hobbes resultiert das Lachen aus dem spontanen Gefühl der Überlegenheit angesichts der Inferiorität eines anderen: „The passion of laughter is nothing else but *sudden glory* arising from some sudden *conception* of some *eminency* in ourselves, by *comparison* with the *infirmity* of others” (zitiert nach: Schwind (2001), S. 342). Die Freude Pulwers resultiert aus dem Gefühl der Überlegenheit gegenüber dem verlachten Geherman, der sich in den Augen Pulwers durch seine Kreatürlichkeit demütigt.

endlosen Doppelkinn, er ließ ihn auf noch kürzeren Beinchen umherrollen und stampfen, er schenkte ihm eine hohe, hysterische Stimme und auch, aus Spaß, eine Hakennase. (PR, S. 262)

Die Beschreibung von Gehmanns Körper in Pulwers Roman gleicht auffallend der Beschreibung von Gehermans Körper, die zu Beginn analysiert wurde: In Pulwers Roman hat Gehmann ein „Riesengesicht“, ein „endlose[s] Doppelkinn“ und kurze „Beinchen“, auf denen Pulwer Gehmann „umherrollen“ lässt. Die Beschreibung der genannten Körpermerkmale ist tatsächlich identisch mit derjenigen zu Beginn der Erzählung. Die Passage über Pulwers Roman kann als poetologische Reflexion über die Groteske gelesen werden. Durch die Metapher des Zeichnens wird die Verwandtschaft zwischen Karikatur und Groteske angedeutet: Pulwer orientiert sich in seiner literarischen Darstellung Gehmanns an der Karikatur des „Ewigen Juden“, die er „ungestüm und grotesk“ steigert.¹⁴² Ausgangspunkt für Pulwers Groteske ist also bereits die Karikatur. Damit erscheint Pulwers groteske Darstellung Gehmanns in seinem Roman als weitere Potenzierung. Das groteske Prinzip, das Pulwer als Autor anwendet, hat nicht seine Wahrnehmung der Wirklichkeit als Ausgangsbasis.

Auch Pulwers Wahrnehmungen, denen die Lesenden durch den Fokalisierungstyp folgen, erscheinen in der Erzählung als Groteske. Die Groteske wird zur epistemologischen wie zur narrativen Struktur schlechthin. Indem es nicht mehr ein nicht-„ver-rücktes“ Bezugssystem gibt, auf das Bezug genommen werden kann, verstärkt sich der Eindruck eines Verlusts der Orientierungsmöglichkeit. Der Verlust der Orientierung bietenden Bezugssysteme wird von Intellektuellen wie Levi und Améry als grundlegende Erfahrung während ihrer Inhaftierung durch die Nationalsozialisten geschildert: Die Lagerrealität selbst erscheint grotesk. Diesen Eindruck reflektiert beispielsweise der Erzähler am Ende von Borowskis Erzählung „Bei uns in Auschwitz“ [1963; im polnischen Original 1959] nach der Unterhaltung mit einem Bekannten vom Sonderkommando:

„[...] Eine neue Art der Menschenverbrennung haben wir uns ausgedacht. Interessiert dich das?“
Ich war wirklich neugierig.
„Ja, das machen wir so, daß wir vier Kinder mit langen Haaren nehmen, die binden wir zusammen und zünden die Haare zuerst an. Dann brennt alles von allein und ist gemacht.“
„Ich gratuliere“, sagte ich trocken und ohne Begeisterung.
„Du, Pfleger, bei uns in Auschwitz müssen wir schauen, daß wir ein bißchen Spaß kriegen. Wie sollten wir es sonst aushalten?“
Er steckte die Hände in die Taschen und ging davon, ohne sich von mir zu verabschieden.
Aber das Ganze stimmt nicht; es ist so grotesk wie das ganze Lager und wie die ganze Welt.¹⁴³

¹⁴² Zur Affinität zwischen der Karikatur und dem Grotesken vgl. z. B. Rosen (2001), S. 885 f.

¹⁴³ Borowski, Tadeusz: „Bei uns in Auschwitz“. In: ders.: *Bei uns in Auschwitz. Erzählungen* [1963; im polnischen Original 1959]. München 1999, S. 134–185, S. 185.

Borowskis Texte lösten aufgrund des Modus und der Stimme eine Kontroverse aus. Borowski gab „seinen Ich-Erzählern die Perspektive eines Funktionshäftlings“, der „mit vielen Seiten des Lagerlebens einverstanden“ ist. „Die Öffentlichkeit reagierte verstört. Sie vermißte die klare Trennung von Tätern und Opfern, was Borowski in Polen von kommunistischer wie von katholischer Seite als Nihilismus und Zynismus ausgelegt wurde“ (Möbius (1999), S. 323 f.).

Grotesk wirkt in dieser Textstelle die Art der Beschreibung des Umgangs mit den Körpern/Leichen: sowohl die Betonung des Materialcharakters der Kinderleichen als auch die damit verbundene Verbildlichung des Zerbrechens der Ordnung. Die Groteske rückt damit in die Nähe des – im Kapitel 3.4 behandelten – Zynismus. Es wird deutlich, wie wenig Bachtins befreiendes Lachen die Wirkung dieser Textstelle erklären kann. Nach Kayser geht es – im Gegensatz zu Bachtins Theorie – „beim Grotesken nicht um Todesfurcht, sondern um Lebensangst“¹⁴⁴. Mit dem Zerbrechen der Kategorien der Weltorientierung ist eine sich vom Lokalen auf das Globale ausweitende Skepsis verbunden, von der der Erzähler in „Bei uns in Auschwitz“ berichtet: „grotesk wie das ganze Lager und wie die ganze Welt“. Das Lachen wäre am ehesten als Lachen im Sinne Plessners zu verstehen: als Reaktion auf die entstandene Orientierungslosigkeit, die die Groteske hervorruft. Gelacht wird aufgrund des Gefühls der Hilflosigkeit, die in der Grenz-Situation entsteht. Nach Plessner entspringen Lachen und Weinen einer ähnlichen Verunsicherung. Emotive und kognitive Systeme versagen. Das hilflose Individuum setzt an ihre Stelle eine andere – körperliche – Reaktion, die Zeit und Distanz gewährt, um wieder in die Bezugssysteme zurückzufinden: das Lachen.¹⁴⁵

Obwohl in Texten von Überlebenden wie in denen Levis und in denen Borowskis einzelne Stellen grotesk wirken und über das Gefühl des Grotesken im Lager berichtet wird (vgl. z. B. IM, S. 30, 189), kann es nicht als dominantes Narrativ verstanden werden. In Billers Erzählung wird die Groteske in der Darstellung Gehermans zum narrativen Prinzip. Die Wirkung dieser grotesken Darstellung ist ambivalent. Für Horn ist diese Ambivalenz ein Grund, in seinem *Versuch einer systematischen Einführung* in die Komikarten das Groteske nur in einem Exkurs zu behandeln: „Je mehr die groteske Gestalt ein Zwitterwesen ist und auf Ernsthaftes hinweist, umso mehr vergeht uns das Lachen, das ihre bloße Ungewöhnlichkeit anfänglich erregte“.¹⁴⁶ Letztlich unterliegt Horns Entscheidung, das Groteske aus dem Bereich des Komischen auszugrenzen, ein Unschädlichkeitspostulat an Komik: Das Schreckliche kann nicht komisch sein. Dagegen argumentiert Lamping weit plausibler, wenn er von einer Veränderung des Lachens und der Komik in der Moderne ausgeht und die „strukturelle Ambivalenz des Komischen“ herausstellt: „Es [das Lachen] ist zweideutiger geworden, damit aber nicht *weniger* komisch, nur *anders* komisch“.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Kayser (1960), S. 136.

¹⁴⁵ Plessner, Helmuth: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens* [1941]. Bern, München 1961.

¹⁴⁶ Horn (1988), Exkurs 4: Über das Groteske, S. 222–230, S. 225.

¹⁴⁷ Lamping, Dieter: „Ist Komik harmlos? Über Veränderungen der komischen Literatur seit dem neunzehnten Jahrhundert“. In: ders.: *Literatur und Theorie. Poetologische Probleme der Moderne*. Göttingen 1996, S. 86–99, S. 98.

3.2 Die anthropologische Dimension des Humors (E. Menasse, *Vienna* [2005])

Eva Menasses Debütroman *Vienna* ist 2005 bei Kiepenheuer & Witsch in Köln erschienen. In Menasses Roman wird die Geschichte einer Wiener Familie von der Tochter bzw. Schwester der Familie erzählt. Zeitpunkt des Erzählens ist die Gegenwart. Die zahlreichen Anekdoten, die in der Familie tradiert werden, doch auch das Schweigen über bestimmte Personen und Ereignisse, deuten eine Tragik hinter der heiteren Oberfläche an. Für die zweite Generation, insbesondere für den Bruder der Erzählerin, wird die Frage nach ihrer jüdischen oder nichtjüdischen Identität zum Thema:

Mein Bruder, der einerseits nach einschlägigen Kenntnissen gierte, weil er es zunehmend peinlich fand, Yom Kippur und Rosch Haschana nicht auseinanderhalten zu können, andererseits seine Familie genau genug kannte, um sich für dieses Bedürfnis auch ein bißchen zu genieren, hatte zuerst einen rein wissenschaftlichen Grund für diese Privatstunden behauptet: Seine Studien über Popelnik, die er abzuschließen gedachte, erforderten dringend eine Reise nach Israel. Und dafür und für einige Archivarbeiten, die er dort zu erledigen hoffte, wollte er wenigstens ein paar sprachliche und religiöse Grundbegriffe ... So sagte er. Und so war es wohl auch, einerseits. (V, S. 282 f.)

Der unbekümmerte lakonische Stil der Textstelle ist repräsentativ für den Roman. Die geäußerten Handlungsmotivationen der Figuren werden gutwillig bezweifelt. Der Bruder, so wird nahe gelegt, täusche über die wahren Motive seines Interesses für das Judentum und Israel hinweg, indem er wissenschaftliche Gründe vorschiebe. Insbesondere die beiden letzten Sätze können als Andeutung verstanden werden, dass dem Interesse des Bruders noch andere Motive als die geäußerten zu Grunde liegen.

Die komische Wirkung dieser Textstelle beruht auf der Entlarvung des Bruders durch die erzählende Schwester. Es entsteht ein Kontrast zwischen den Aussagen des Bruders, seine wissenschaftlichen Ambitionen verfolgen zu wollen, und den Motiven, die die Erzählerin andeutet: Der Bruder ist auf der Suche nach seiner jüdischen Identität und schämt sich seiner Unkenntnis über das Judentum; gleichzeitig fürchtet er die Kommentare seiner Familie. Der Bruder betreibt einen übermäßigen Aufwand, um das Motiv für sein Interesse am Judentum hinter einem rein wissenschaftlichen zu verstecken. Die Aussagen des Bruders werden von der Erzählerin – und somit auch von den Lesenden – ‚durchschaut‘ und in Frage gestellt. Die wahren Motive des Bruders erscheinen verständlich, wirken allgemein-menschlich und es scheint angedeutet zu werden: Auch der intellektuelle Wissenschaftler ist bloß ein Mensch, der sich – wie wir alle – „geniert“ und fürchtet und dessen wissenschaftliche Interessen von seiner Identitätssuche motiviert sind. Wenn der Kontrast zwischen den Äußerungen der Figur des Bruders und den Kommentaren der Erzählerin die Grundlage für die komische Wirkung schafft, stellt sich die Frage, auf welche Weise sich diese Wirkung aus dem beschriebenen Kontrast ergibt.

Freud charakterisiert in *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* [1905] Komik durch die „Vergleichung der Kontraste“ zwischen zwei Vorstellungen. Beim Vergleich ergäbe sich „eine Aufwandsdifferenz [...], welche, wenn sie keine andere Verwendung erfährt, abfuhrfähig und dadurch Lustquelle wird“.¹⁴⁸ Nach Freud sind Personen, und zwar primär ihre Körper, Gegenstände der komischen Wirkung. Die komische Wirkung entstehe für die beobachtende Person durch den Vergleich mit sich selbst. Bei der Wahrnehmung einer Bewegung vollzögen wir in unserer Vorstellung die beobachtete Bewegung nach. Es komme zum „Vergleich der beobachteten mit meiner eigenen Bewegung“:

Bei einer übermäßigen und unzweckmäßigen Bewegung des anderen wird mein Mehraufwand fürs Verständnis in statu nascendi, gleichsam in der Mobilmachung gehemmt, als überflüssig erklärt und ist für weitere Verwendung, eventuell für die Abfuhr durch Lachen frei. Dieser Art wäre, wenn andere günstige Bedingungen hinzutreten, die Entstehung der Lust an der komischen Bewegung, ein bei der Vergleichung mit der eigenen Bewegung als Überschuss unverwendbar gewordener Innervationsaufwand.

¹⁴⁹

Freud überträgt seine Theorie der Körperbewegung auf geistige Leistungen und Charakterzüge von Personen. Bei diesen, so Freud, entstehe die komische Wirkung nicht durch Übermäßigkeit, sondern aufgrund eines ersparten Aufwands der Person. Die Beobachtenden hielten diesen ersparten Aufwand jedoch für unerlässlich: Dummheit wirke komisch.

Jedoch wirkt nicht nur Dummheit komisch, sondern analog zu Freuds Ausführungen über übermäßige Körperbewegungen wirken auch übermäßige geistige Leistungen komisch. In der zitierten Textstelle aus *Vienna* betreibt der Bruder einen unverhältnismäßig erscheinenden Aufwand, um seine wahren Motive zu verstecken. Seine wissenschaftlichen Studien dienen ihm dazu, seine wirklichen und menschlich nachvollziehbaren Motive zu verdecken. Es kommt zu einer „Herabsetzung des Erhabenen“¹⁵⁰: Die wissenschaftliche Motivation des Bruders wird nicht ernst genommen. Die Erzählerin macht dagegen auf „seine allgemeinmenschliche Gebrechlichkeit“ aufmerksam – eine Vorgehensweise, die Freud „komische Entlarvung“ nennt.¹⁵¹ Bei den Lesenden kommt es durch die „Degradierung“, durch die Differenz zwischen dem abstrakt wissenschaftlichen und dem menschlichen Motiv des Bruders, zu einem „Erleichterungsaufwand“¹⁵². Die Erwartungshaltung der Lesenden, eine wissenschaftlich motivierte Erklärung für das Interesse des Bruders zu erhalten, wird enttäuscht. Der intellektuelle Aufwand wird eingespart. Die Lust an der Komik entsteht nach Freud „aus *erspartem Vorstellungs(Besetzungs)aufwand*“¹⁵³.

¹⁴⁸ Freud (1999), S. 201.

¹⁴⁹ Ebd., S. 206 f.

¹⁵⁰ Ebd., S. 213.

¹⁵¹ Ebd., S. 215.

¹⁵² Ebd., S. 223.

¹⁵³ Ebd., S. 249.

Freud benutzt für das vorgestellte Phänomen den Ausdruck „Komik“ und grenzt es gegen die Termini „Witz“ und „Humor“ ab. Ich möchte dagegen im Folgenden nicht Freuds Terminologie folgen, sondern die Entlarvung von versteckten menschlichen Motivationen von Figuren in literarischen Texten, die eine komische Wirkung erzeugt, als Humor bezeichnen. Damit folge ich einer philosophischen Traditionslinie. Der Begriff des Humors wird im Deutschen am Ende des 18. Jahrhunderts gebräuchlich.¹⁵⁴ Jean Paul versteht unter Humor „das umgekehrt Erhabene“, „Welthumor“¹⁵⁵, der die Unendlichkeit oder die Idee in Frage stellt:

Wenn der Mensch, wie die alte Theologie tat, aus der überirdischen Welt auf die irdische herunterschaut: so zieht diese klein und eitel dahin; wenn er mit der kleinen, wie der Humor tut, die unendliche ausmisst und verknüpft: so entsteht jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Größe ist.¹⁵⁶

Jean Paul kontrastiert die empirische Welt mit der Unendlichkeit.¹⁵⁷ Vor dem Hintergrund der empirischen Welt erscheinen die Respekt einflößenden Autoritäten klein. Ein ähnlicher Kontrast baut sich in der zitierten Textstelle aus *Vienna* auf. Durch die Kenntnis der menschlichen Motive des Bruders werden seine wissenschaftlichen Motive nicht ernst genommen. Letztlich, so scheint die Erzählerin nahe zu legen, entspringt die Wissenschaft nur dem menschlichen Suchen und Fürchten.

Hamburger ersetzt Jean Pauls „konnotativ überladenen Kategorien ‚unendlich/endlich‘“¹⁵⁸ in ihrem Aufsatz aus dem Jahr 1959 über den epischen Humor in *Don Quijote* durch „die metaphysikfreien des Eigentlichen und Uneigentlichen“ und macht „das Inadäquatheitsverhältnis als solches zur Strukturbestimmung des Humors“.¹⁵⁹ Die

¹⁵⁴ Schon die Etymologie des Wortes „Humor“ verweist auf seine Bedeutung als eine Spielart der Komik, die auf Allgemeinmenschliches rekurriert: „Humor“ geht auf das lateinische „humor“ (Flüssigkeit, Feuchtigkeit) zurück und tritt in dieser Bedeutung „in der mittelalterlichen Humoralpathologie und Temperamentelehre auf, welche die menschlichen Charaktere in aristotelisch-hippokratischer Tradition nach dem Vorwiegen bestimmter Körpersäfte (*humores*: Blut, Schleim, gelbe und schwarze Galle) unterschied und einteilte“ (Preisendanz, Wolfgang: „Humor“. In: Fricke, Harald (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Berlin, New York 2000, S. 100–103, S. 100; vgl. auch Schüttpelz, Erhard: „Humor“. In: Ueding, Gert (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 4. Tübingen 1998, S. 86–98).

¹⁵⁵ Paul, Jean: *Vorschule der Ästhetik* [1804]. Nach der Ausgabe von Norbert Miller herausgegeben, textkritisch durchgesehen und eingeleitet von Wolfhart Henckelmann. Hamburg 1990, S. 125.

¹⁵⁶ Ebd., S. 129.

¹⁵⁷ Die Gemeinsamkeit und den Unterschied zwischen Humorist/in und Melancholiker/in bezüglich des Widerspruch zwischen unendlicher und endlicher Welt betonen Panofsky/Saxl/Klibansky: „Beiden [dem Melancholiker und dem Humoristen] ist gemeinsam, daß sie aus dem Bewußtwerden dieses Widerspruchs zugleich Genuß und Wehmut schöpfen. Dabei leidet der Melancholiker primär an dem Widerspruch zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit, bejaht aber zugleich sein eigenes Leid ‚sub specie aeternitatis‘, da er sich gerade durch die Melancholie am Unendlichen teilhabend fühlt. Der Humorist hingegen erheitert sich primär an eben diesem Widerspruch, macht aber zugleich seine eigene Heiterkeit ‚sub specie aeternitatis‘ fragwürdig, da er sich selbst als ein für allemal dem Endlichen verhafteter erkennt.“ (Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst* [im englischen Original 1964]. Übersetzt von Christa Buschendorf. Frankfurt/Main 1990, S. 343).

¹⁵⁸ Hörhammer, Dieter: „Humor“. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hgg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 3. Stuttgart, Weimar 2001, S. 66–85, S. 81.

¹⁵⁹ Hamburger, Käte: „Don Quijote und die Struktur des epischen Humors“. In: Zeller, Bernhard; Seiffert, Hans Werner (Hgg.): *Festgabe für Eduard Berend*. Weimar 1959, S. 191–209, S. 202.

Geltungshierarchie zwischen Geäußertem bzw. Diskursivem und dem verschwiegenem Eigentlichen werde durch den Humor verkehrt. Der Humor benötigt dazu nach Hamburger eine Erzählinstanz, die entlarvt, indem sie auf die wahren Antriebe der Figuren verweist. Der Humor ist, wie Hamburger betont, grundsätzlich nicht aggressiv:

Der Humorist aber nimmt keine von diesen verurteilenden Haltungen [wie der Moralist, der Satiriker, der Resignierende] ein. Auch er vergleicht das Uneigentliche mit dem Eigentlichen, das er repräsentiert oder repräsentieren möchte. Aber für ihn sind die uneigentlichen Erscheinungsformen eben deshalb uneigentlich, *weil* sie das Uneigentliche eines Eigentlichen sind. Das heißt: er sieht – umgekehrt wie der Satiriker oder der Moralist – im Uneigentlichen noch das Eigentliche, er sieht das Eigentliche noch in seinen uneigentlichsten, inadäquatesten Erscheinungsformen, und dies ist der Grund dafür, daß er nicht verurteilt, sondern lächelt.¹⁶⁰

Der/die Satiriker/in entlarvt also das Uneigentliche als Maskerade, um dahinter ein vom Uneigentlichen unabhängiges Eigentliches zu zeigen. In der Satire wird dieses Doppelspiel verurteilt. Im Humor dagegen ist der Kontrast weniger essentiell: Uneigentliches und Eigentliches sind nur zwei Formen derselben Sache. Der/die Humorist/in deutet den Lesenden das Uneigentliche als Eigentliches. Eine „humoristische Figur, die auf eine noch so uneigentliche Weise etwas Böses verkörpert“, kann – Hamburger zufolge – nicht gedacht werden, weil sie in diesem Fall Karikatur bleiben muss, jedoch nicht „das Niveau des Humoristischen erreichen“ kann.¹⁶¹ Dem Humor eignet also ein Unschädlichkeitspostulat: Der Fehler, über den die Lesenden lächeln, darf kein gravierender sein. Meist wird über menschliche Gebrechlichkeit gelächelt. Die Lesenden erkennen die zur Schau gestellte uneigentliche Äußerung oder Handlungsweise der Figur, die das Eigentliche verdecken soll. Dieses „Element des *Inadäquaten*“, das mit keiner Verurteilung der Figur einhergeht, macht den Humor aus.¹⁶²

In Menasses Roman *Vienna* wird die Identitätssuche des Bruders durch seine Erkenntnis, keine „lupenreine jüdische Abstammung“ (V, S. 292) zu besitzen – die Mutter ist Katholikin –, ausgelöst. Der Bruder benutzt seine wissenschaftlichen Publikationen, um sich und andere seiner jüdischen Identität zu versichern:

Mein Bruder dagegen begann, seine Familiengeschichte systematisch in einen größeren Zusammenhang zu stellen. Er verschob seine Arbeitsschwerpunkte. Hatte er sich bisher vor allem mit konfessionellen Abspaltungen, den Katharern, den Täufern und den Calvinisten, beschäftigt und galt als Experte für Hochmittelalter und Frühe Neuzeit, so erschien plötzlich in einer zeithistorischen Publikation ein Aufsatz mit dem Titel „Abgetaucht. Juden im Untergrund Wien 1941–1945“, den er mit „Im Gedenken an meinen Großvater“ überschrieb, woraufhin alle Welt der Meinung sein mußte, mein Großvater habe den Krieg als U-Boot überlebt. Und gleich als nächstes zündete er die Popelnik-Bombe, die, wie er wohl ahnte, nicht nur ihn selbst von seiner komplizierten Familiengeschichte trefflich ablenken, sondern auch alle Kennich-Annys für lange Zeit verstummen lassen würde. (V, S. 295)

¹⁶⁰ Ebd., S. 201. Vgl. dazu auch Jean Pauls Rede von der „humoristische[n] Milde und Duldung gegen einzelne Torheiten, [...] weil der Humorist seine eigne Verwandtschaft mit der Menschheit nicht leugnen kann“ (Paul (1990), S. 128).

¹⁶¹ Ebd., S. 203.

¹⁶² Ebd., S. 201.

Die Kennich-Anny hatte den Bruder bei dem Treffen einer jüdischen Gruppe „hinausgeworfen“, weil – so wird nur angedeutet – er in ihren Augen kein Jude war (V, S. 285). Ähnlich wie im ersten Zitat aus *Vienna* besteht auch in dieser Textstelle ein Kontrast zwischen dem wissenschaftlichen Anspruch des Bruders und seiner eigentlichen Motivation. Die Verunsicherung des Bruders, ob er Jude sei oder nicht, verweist auf das Thema der ‚Negativen Symbiose‘ und somit auf den Holocaust: Identität nach dem Holocaust, nichtjüdische und jüdische, ist – so Diner – „von den Nazis konstituiert“ und „wird auf Generationen hinaus das Verhältnis beider [Deutscher und Juden] zu sich selbst, vor allem aber zueinander prägen“¹⁶³.

Jean Améry beschreibt in seinem Essay „Über Zwang und Unmöglichkeit, Jude zu sein“ seine eigene jüdische Identität als nazistische Fremdzuschreibung, die für ihn als Holocaust-Opfer zu einer verpflichtenden und gleichermaßen unmöglichen wurde:

Nur für mich selber darf ich sprechen – und immerhin, wenn auch mit Vorsicht, für die wohl nach Millionen zählenden Zeitgenossen, auf die ihr Judesein hereinbrach, ein Elementarereignis, und die es bestehen müssen ohne Gott, ohne Geschichte, ohne messianisch-nationale Erwartung. Für sie, für mich heißt Jude sein die Tragödie von gestern in sich lasten spüren. Ich trage auf meinem linken Unterarm die Auschwitz-Nummer; die liest sich kürzer als der Pentateuch oder der Talmud und gibt doch gründlicher Auskunft. Sie ist auch verbindlicher als Grundformel der jüdischen Existenz. Wenn ich mir und der Welt, einschließlich der religiösen und nationalgesinnten Juden, die mich nicht als einen der Ihren ansehen sage: ich bin Jude, dann meine ich damit die in der Auschwitznummer zusammengefaßten Wirklichkeiten und Möglichkeiten. [...] So bin auch ich gerade, was ich nicht bin, weil ich nicht war, ehe ich es wurde, vor allem anderen: Jude.¹⁶⁴

Was Améry als Holocaust-Opfer unmöglich scheint, muss für die nachgeborenen Generationen noch prekärer werden:

Zwar gilt die Katastrophe als existentieller Bezugspunkt für alle Juden, doch geistig nach- und vorvollziehen können das katastrophale Ereignis nur wir, die Geopferten. Den anderen sei es nicht verwehrt, sich einzufühlen. Sie mögen nachdenken über ein Geschick, das gestern das ihre hätte sein können und es morgen sein kann. Ihre geistigen Bemühungen werden unseren Respekt finden, doch wird er ein skeptischer sein, und im Gespräch mit ihnen werden wir bald verstummen und uns sagen: Nur zu, gute Leute, plagt euch ab, wie ihr wollt, ihr redet ja doch nur wie der Blinde von der Farbe.¹⁶⁵

Das Thema der ‚Negativen Symbiose‘ scheint jedoch dem Unschädlichkeitspostulat zu widersprechen. Wie verändert ein solcher Verstoß gegen das Unschädlichkeitspostulat die Wirkung des Humors?

In dem Kapitel „Spätfolgen“ in *Vienna* führt die Kränkung des Bruders, von jüdischer Seite als nicht-zugehörig angesehen zu werden, dazu, dass er sich der Selbsthilfegruppe „Mischlinge 2000“ anschließt:

¹⁶³ Diner (1987), S. 185. Wird das Thema stillschweigend übergangen, komme es, so Diner, zu einem „ritualisierten Wiederholungszwang“: Zwar wiederhole sich nicht die Geschichte, aber in der Geschichte verwirkliche sich ein Wiederholungszwang (vgl. ebd., S. 190). Zum Wiederholungszwang vgl. Freuds Ausführungen in „Jenseits des Lustprinzips“ [1920]. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Hg. von Anna Freud u. a. Frankfurt/Main 1987. Bd. 13, S. 1–69, insbesondere Abschnitt III.

¹⁶⁴ Améry, Jean: „Über Zwang und Unmöglichkeit, Jude zu sein“. In: ders.: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. Stuttgart 1977, S. 130–156, S. 146, 148.

¹⁶⁵ Ebd., S. 145.

[D]ie Idee von „Mischlinge 2000“ hatte ihn sofort angesprochen. Sich selbst und seiner Frau gegenüber stellte er es als reine Neugier dar, geboren aus der Hoffnung, Anregungen zu bekommen für seine Arbeit. (V, S. 307)

Wieder findet eine Entlarvung der vermeintlichen wissenschaftlichen Motive durch die Erzählerin statt. Die Erzählerin durchschaut jedoch nicht nur die Motive, die der Bruder vor seiner Umgebung versteckt, sondern auch solche, die er selber nicht kennt oder über die er sich selbst hinwegtäuscht. In der zitierten Textstelle liegt nicht nur eine interne Fokalisierung, eine Mitsicht der Erzählerin, vor, sondern die Erzählung ist nicht fokalisiert. Es existiert also eine Übersicht der Erzählerin, die mehr weiß als die Figur des Bruders.

Dass die Erzählerin selber kaum im Roman vorkommt – wie in beinahe allen Rezensionen zu *Vienna* kritisch angemerkt wird¹⁶⁶ – ist dementsprechend kein Zufall. Eine Erzählerin, die in der Geschichte integriert ist, die mit anderen Figuren der Geschichte in Interaktion tritt, hat im seltensten Falle die Distanz, um sich humoristisch über die anderen zu erheben. So entsteht in dem Roman *Vienna* die interessante Konstellation, dass die Erzählerin zwar als Mitglied der Familie Figur der erzählten Welt ist und also eine homodiegetische Erzählung vorliegen müsste; gleichzeitig taucht die Erzählerin jedoch kaum als Figur im Text auf. Es fällt sogar schwer, sie als Nebenfigur zu verstehen. Eher käme ihr der Status einer unbeteiligten Beobachterin zu, wobei dies eigentlich eine Variante der heterodiegetischen Erzählerin darstellt.

Aus der Distanz kann die Erzählerin die eigentlichen Motive der Figuren erkennen. Dabei rekuriert der Humor auf eine anthropologische Dimension: Er verweist auf das Allgemeinmenschliche. Dementsprechend ist ihm eine demokratische Idee eigen: die Gleichheit aller Menschen. Letztendlich, so scheint auch die Erzählerin in Menasses Roman zu suggerieren, sind wir alle gleich: (Jüdische) Identität – zumal eine solche, die sich aus einer ‚Negativen Symbiose‘ ergeben hat – ist ein Konstrukt.

Belächelt wird die hilflose Suche der Figuren nach einem sicheren Halt. So wendet sich der Vater der Erzählerin schließlich an die jüdische Gemeinde:

„Ich habe Sie angerufen“, sagte mein Vater höflich, „weil ich wissen möchte, ob ich Jude bin.“ Sie ging ein riesiges altes Register holen und schlug es vor meinem Vater auf. [...] Als Ergebnis blieb: Mein Vater war ohne jeden Zweifel Jude. Nur das zählte. Die Frau in der Gemeinde hatte es gesagt, mein Vater war überall eingetragen, mehr war dazu nicht zu sagen. Auf diesem dünnen Eis richteten sich mein Bruder und mein Vater fortan ein, hatten aber immer ein schlechtes Gewissen. (V, S. 293 f.)

Komisch wirkt diese Textstelle durch die Inadäquatheit, sich Identität durch eine Eintragung bescheinigen zu lassen. Gelächelt wird über die Figur des Vaters (und des Bruders), der sich mit dieser Erklärung zufrieden geben will und gleichzeitig – wie das „schlechte Gewissen“ andeutet – zweifelt.

¹⁶⁶ Vgl. die Rezensionen in: *DIE ZEIT* (3.3. 2005), *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (16.4.2005), *Neue Zürcher Zeitung* (19.3.2005), *Süddeutsche Zeitung* (2.3.2005), *Die Tageszeitung* (19.2.2005).

Die Rezensionen zu Menasses Debütroman deuten stets auf das Tragische hinter solchen heiteren Anekdoten hin:

Denn in der Tiefe dieses Problems schlummert die zwielichtige Idee vom Vollblutjuden, der bis heute dafür zu sorgen hat, sich und seine Identität ordentlich nachzuweisen. Eva Menasse ideologisiert dieses Problem nicht. Dazu ist ihr Roman zu charmant, viel zu erzählerisch. Sie entfaltet das Problem als Tragikomödie, und sie beherrscht dessen Ökonomie.¹⁶⁷

Eco weist in seinem Text „The frames of comic ‚freedom‘“ von 1984 auf die Fähigkeit des Humors hin, soziale Missstände aufzuzeigen. Im Humor würden nicht die Figuren verlacht, sondern der Humor stellte „cultural codes“ in Frage:

One finds oneself halfway between tragedy and comedy. This happens because humor attempts to reestablish and reassert the broken frame. It does not act in order to make us accept that system of values, but at least it obliges us to acknowledge its existence. The laughter, mixed with pity, without fear, becomes a *smile*. There is still a sense of superiority, but with a shade of tenderness. In comedy we laugh at the character. In humor we smile because of the contradiction between the character and the frame the character cannot comply with. But we are no longer sure that it is the character who is at fault. Maybe the frame is wrong.¹⁶⁸

Der Humor in *Vienna* erzeugt ein Belächeln der Figuren, die nach einer gesellschaftlich anerkannten Identität suchen. Der Humor hat eine maßvolle Wirkung: Er lässt bei den Lesenden ein verständnisvolles Lächeln entstehen. Dieses Lächeln entsteht durch den Vergleich der Antriebe der Figuren mit sich selbst. Es mag dabei manchmal ein Gefühl der Superiorität eine Rolle spielen: Die Lesenden lernen schließlich durch den Humor die Motive der Figuren kennen. Die Figuren selber scheinen diesen Grad an Reflektiertheit oft nicht zu besitzen. Die Lesenden sind im Gegensatz zu den Figuren nicht affektiv involviert. Indem sie der Erzählerin folgen, besitzen sie eine Distanz, die die komische Wirkung ermöglicht. Dabei verweigert sich der Humor einer moralischen Bewertung der Figuren. Er ist grundsätzlich gutwillig, die dargestellten Fehler der Figuren sind liebenswerte – das Unschädlichkeitspostulat wird eingehalten. Allerdings verweisen die Fehler der Figuren auf einen kulturellen Kontext, der sie zu ihren Handlungen bewegt. Die ‚Negative Symbiose‘ in einer Gesellschaft nach dem Holocaust lässt den Humor in Tragik kippen. Die Tragik ist dem Humor nachgängig, weil zunächst bei den Lesenden ein Reflexionsprozess ausgelöst werden muss. Erst wenn die ‚Negative Symbiose‘ als solche erkannt ist, kann das Gefühl einer Tragik entstehen.

Der Humor stellt die Konstruiertheit der Identitäten heraus. Für Des Pres besitzt Komik generell einen antimimetischen Charakter, der

mocks *what is*, that deflates or even cancels the authority of its object. [...] The antimimetic mode is proper to comedy because the comic spirit ridicules what comes to pass. Laughter revolts (and from the perspective of lament appears revolting). The works I have cited enacts this resistance; they refuse to take

¹⁶⁷ März, Ursula: „Das Leben ist eine Anekdote“. In: *DIE ZEIT* vom 3.3.2005, S. 53.

¹⁶⁸ Eco (1984), S. 7 f.

the Holocaust on its own crushing terms [...]. A margin of self-possession is thereby gained, a small priceless liberty, urging us to take heart.¹⁶⁹

Der Humor beruht auf einem „lächerlichen Mißverhältnis von erstrebtem, erhabenen Schein und wirklichem, niedrigem Sein von Personen, Gegenständen, Worten, Ereignissen und Situationen“.¹⁷⁰ Diese Definition lässt sich jedoch auch positiv wenden: Der Humor entlarvt die Ideologien als Konstrukte, indem ihnen allgemeinmenschliche Antriebe gegenüber gestellt werden, die das eigentlich Handlungsbestimmende sind.

Der Humor und sein ständiges Hinweisen auf eine anthropologische Dimension kann in hierarchisch organisierten Systemen wie dem Feudalismus oder in totalitären Staaten unter Umständen als eine bedrohliche und somit aggressive Art der Komik wahrgenommen werden. Für Bachtin ist in seiner Untersuchung zur mittelalterlichen Lachkultur in *Rabelais und seine Welt* Rabelais „der demokratischste unter den Initiatoren der modernen Literaturen“¹⁷¹. Schwind weist darauf hin, dass Bachtins Begriff „vom ‚Volk‘ als Lachsubjekt [...] nur durch die Oppositionsbildung zu Macht, Staat und Gesetz definiert“ sei.¹⁷² „Lachkultur als Gegenkultur“ verkehrt Bachtin zufolge, beispielsweise im Karneval, die hierarchische Ordnung der Gesellschaft, indem sie die Gleichheit, die „echte Menschlichkeit“ betont:

Im Gegensatz zum offiziellen Feiertag zelebrierte der Karneval die zeitweise Befreiung von der herrschenden Wahrheit und der bestehenden Gesellschaftsordnung, die zeitweise Aufhebung der hierarchischen Verhältnisse, aller Privilegien, Normen und Tabus. [...] Der Mensch wurde sozusagen wiedergeboren für neue, rein menschliche Beziehungen. Die Entfremdung wurde aufgehoben. Der Mensch kehrte zu sich selbst zurück und fühlte sich als Mensch unter seinesgleichen.¹⁷³

Durch seinen exzeptionellen Charakter – seine Einschränkung auf bestimmte Tage des Jahres – war der Karneval für die bestehende Ordnung gewissermaßen ‚domestiziert‘ und ungefährlich. Vielmehr bestärkte er als Triebabfuhr des Volkes die Gültigkeit der hierarchischen Ordnung. Auch in der demokratisch organisierten westlichen Kultur wirkt der Humor eher harmlos: Die großen Ideologien, von denen sich die demokratischen Gesellschaften längst distanziert haben, werden ebenso hinterfragt wie der absolute Geltungsanspruch von Autoritäten und Zuschreibungen.

Der Humor kann als Mittel fungieren, die „Spätfolgen“ des Holocaust in der Gesellschaft aufzuzeigen. In *Vienna* wird die jüdische Identität einiger Familienmitglieder als ein aufwendig hergestelltes Konstrukt entlarvt, das untrennbar mit dem Holocaust verbunden ist.

Der Humor kann jedoch je nach historischem und/oder kulturellem Kontext seine Wirkung verändern. Dies mag erklären, warum in den ersten Jahrzehnten nach dem Holocaust nicht – jedenfalls nicht primär für eine deutsche Leserschaft – humoristisch über das Thema

¹⁶⁹ Des Pres (1988), S. 220 f.

¹⁷⁰ Vgl. „Komisch“. In: Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1989, S. 463–465, S. 463 f.

¹⁷¹ Bachtin (1987), S. 49 f.

¹⁷² Schwind (2001), S. 375.

¹⁷³ Bachtin (1987), S. 58 f.

Holocaust geschrieben wurde. Als ein Beispiel für eine Entlastung der Täter/innen durch eine humoristische Schreibweise kann Ephraim Kishons Erfolg in Deutschland verstanden werden. Kishons Prosa eignet ein gutmütiger Humor, der die gewöhnlichen Israelis belächelt. Im Klappentext zur deutschen Ausgabe seiner Satiresammlung *Kein Öl Moses? Neue Satiren* von 1977/78 wird Kishons Erfolg in Deutschland vom Fischer Taschenbuch Verlag folgendermaßen erklärt:

Aber vielleicht ist gerade das [dass alle Satiren Kishons Geschichten aus Israel erzählen] sein Erfolgsgeheimnis: seine Alltagsgeschichten, die Donquichotterien des kleinen Mannes, spielen in einem Land, in dem eigentlich alles ganz anders ist als sonst auf der Welt, und doch genauso wie überall.¹⁷⁴

Die Deutschen, ließe sich polemisch sagen, durften also beim Lesen von Kishons Satiren endlich wieder über Jüd/innen lachen statt sich mit ihrer Schuld zu beschäftigen. Die gleichmacherische Tendenz durch die Entlarvung des Allgemeinmenschlichen hinter den zionistischen Idealvorstellungen kann zu einer Entlastung der Täter/innen führen. ‚Die Opfer sind auch nicht besser‘, mag bei einem Lächeln über die Überlebenden des Holocaust bzw. den Staat Israel mitschwingen. Der Humor wirkt nicht moralisierend oder ideologisierend. Er lässt sich jedoch trotzdem (erinnerungs-)politisch verwenden. Seine Wirkung ist, wie komische Wirkung generell, von der Gemeinschaft der Lachenden abhängig.

Als Fazit zum Humor lässt sich festhalten, dass bei den Textanalysen und ihren Schlüssen auf Komiktheorien alle drei großen Theoriegruppen Anwendung gefunden haben. Grundlage ist eine Inkongruenz: der Kontrast zwischen Uneigentlichem und Eigentlichem. Die Lust und das Lächeln sind als „Erleichterungsaufwand“ nach Freud erklärt worden, jedoch auch als Lust durch die – superioritätstheoretisch verstandene – Überhebung über die Verlachteten. Voraussetzung für den Humor ist eine Distanz, die durch die unbeteiligte Erzählinstanz hergestellt werden muss. Der Humor vermag beim Thema Holocaust, Identitätszuschreibungen zu hinterfragen. Die Wirkung des Humors ist zwar eine mäßige, kann sich jedoch je nach Lachgemeinschaft verändern.

3.3 Absurdität als literarische Strategie der Verweigerung (E. Keret, *Schuhe* [1996])

Die Erzählung „Schuhe“ des 1967 geborenen israelischen Autors Etgar Keret erschien im hebräischen Original 1994 und in deutscher Übersetzung 1996 in Kerets Erzählband *Gaza Blues*. Erzählt wird aus der Perspektive eines Kindes. Bei einem Besuch der Schulklassse des Ich-Erzählers im „Haus der Juden von Wolhyn“ berichtet ein Überlebender über den Holocaust und zieht Schlüsse für die Gegenwart:

Am Schluß, als der Alte fertig erzählt hatte, was er im Holocaust getan hatte, sagte er, daß alles, was wir gehört hätten, nicht nur für die Vergangenheit, sondern auch für das, was jetzt passiere, von Bedeutung

¹⁷⁴ Kishon, Ephraim: *Kein Öl Moses? Neue Satiren*. Frankfurt/Main 1977/78.

sei. Denn die Deutschen seien noch am Leben, und sie hätten immer noch einen Staat. Der Alte sagte, er werde ihnen nie verzeihen und er hoffe, wir ebenso wenig, und daß wir um Gottes willen nicht in ihr Land fahren sollten. Als er vor über fünfzig Jahren mit seinen Eltern zusammen Deutschland besucht habe, sei alles sehr hübsch gewesen und habe doch in der Hölle geendet. Die Leute haben oft ein kurzes Gedächtnis, sagte er, besonders für unangenehme Dinge. Sie ziehen es vor zu vergessen. Aber ihr werdet nicht vergessen. Jedesmal, wenn ihr einen Deutschen seht, werdet ihr euch an das erinnern, was ich euch erzählt habe. Und jedesmal, wenn ihr ein deutsches Erzeugnis seht, egal, ob das ein Fernseher ist, denn die meisten Fernsehmarken sind aus Deutschland, oder etwas anderes, denkt immer daran, daß sich unter der eleganten Verpackung der Ware Teilchen und Röhrchen befinden, die aus den Knochen, der Haut und dem Fleisch toter Juden hergestellt sind. (S, S. 22 f.)

Der einfach-lapidare Stil entsteht durch Elemente oraler Rede (z. B. „um Gottes willen“) und die kindliche Erzählperspektive. Die Rede des Überlebenden ist in der Erzählung gerafft und verdichtet. Sie ist in ihrer Argumentation logisch stringent. Die Aussagen des Überlebenden heben sich jedoch stark vom zeitgenössischen deutsch-israelischen Versöhnungsdiskurs ab, auf den die Textstelle durch diese Gegensätzlichkeit gleichzeitig verweist. Der Wechsel von indirekter zu erlebter Rede macht das Ende der Textstelle besonders eindringlich. Die Aufzählung der Körperteile, die nach Aussage des Überlebenden in deutschen Produkten verarbeitet sein sollen, wirkt grotesk. Die Vorstellung, dass Körperteile als Material in Waren verarbeitet sind, verschiebt die gewohnten Grenzen zwischen Körper und Welt. Wie im Kapitel zur Groteske unter Bezug auf Bachtin analysiert wurde, lässt die Verschiebung der Grenzen zwischen Körper und Welt die gewohnten Bezugssysteme unsicher werden. Diese Verunsicherung kann Lachen auslösen.¹⁷⁵

Erzählt wird von einem kindlichen autodiegetischen Ich-Erzähler in interner Fokalisierung. Da die Lesenden der Sicht des Kindes folgen müssen, kann ein Kontrast zwischen verschiedenen Wahrnehmungsweisen der Welt aufgebaut werden. Als die Mutter dem Ich-Erzähler von einer Auslandsreise deutsche Adidas-Turnschuhe mitbringt, findet folgender Dialog zwischen den beiden statt:

Sie lächelte die ganze Zeit, sie verstand überhaupt nicht, was los war.
 „Die sind aus Deutschland, weißt du“, sagte ich zu ihr und drückte ihre Hand ganz fest.
 „Sicher weiß ich das“, Mama lächelte, „Adidas, das ist die beste Firma auf der Welt.“
 „Auch Großvater war aus Deutschland“, versuchte ich anzudeuten.
 „Großvater war aus Polen“, korrigierte mich Mama und wurde einen Moment lang traurig, aber es ging gleich wieder vorbei, und sie zog mir den einen Schuh an und begann, ihn zuzubinden. Ich schwieg. Ich hatte begriffen, daß es nichts helfen würde. Mama hatte keine Ahnung. Sie war nie im Haus der Juden von Wolhyn gewesen. Man hatte es ihr nie erklärt. Und für sie waren die Schuhe eben nur Schuhe, und Deutschland war grundsätzlich Polen. Also ließ ich mir von ihr die Schuhe zubinden und schwieg. Es hatte keinen Sinn, ihr was zu erzählen und sie noch trauriger zu machen. (S, S. 23)

Das Gespräch zwischen Mutter und Sohn erscheint im Text als zitierte Figurenrede. Komisch wirkt es durch den Subtext des kindlichen Ich-Erzählers, der als erlebte Rede im Text

¹⁷⁵ Wie bei Komik generell, ist bei der Analyse von Kerets Erzählung der kulturelle Kontext zu beachten, in dem eine komische Wirkung entstehen kann. Die Wirkung des Textes auf die Lesenden des hebräischen Originals ist nicht dieselbe wie die Wirkung der deutschen Übersetzung. Abgesehen von der Übersetzungsproblematik spielt der historische und kulturelle Hintergrund der Lesenden eine entscheidende Rolle: Je nach Leseerwartung und dem jeweiligen außerliterarischen Diskurs bauen sich unterschiedliche Kontraste zwischen Text und Erfahrung der Lesenden auf.

auftaucht. Das Kind verhält sich ‚erwachsen‘ und überheblich. Bereits der Erzählkommentar „versuchte ich anzudeuten“ zeigt, dass der Sohn das Wissen der Mutter testet. Die Überheblichkeit des Kindes steigert sich im Verlauf des Gespräches: „Mama hatte keine Ahnung.“ Das Kind übernimmt die Vaterrolle, indem es der Mutter das Wissen abspricht, das es selbst durch den Schulausflug zum Haus der Juden von Wolhyn erlangt zu haben meint: „Man hatte es ihr nie erklärt.“ Die Arroganz der kindlichen Erzählfigur nimmt in der Argumentation weiter zu: „Und für sie waren die Schuhe eben nur Schuhe, und Deutschland war grundsätzlich Polen“. Sicher, im Recht zu sein, unterstellt der Erzähler der Mutter widersinnige und also absurde Aussagen: „Aussagen, die mit den Anforderungen der Logik (z. B. Widerspruchsfreiheit) nicht zu vereinen sind“.¹⁷⁶ Als absurd bezeichnet Lotter Darstellungen, in denen „die natürlichen Zusammenhänge verdreht, die bestehende Ordnung aufgehoben sind – und zwar mit den Mitteln der perspektivischen Verzerrung, der Verfremdung“.¹⁷⁷ Die Verfremdung in Kerets Erzählung kommt durch die Perspektive zustande. Der kindliche Ich-Erzähler wird durch die interne Fokalisierung und die autodiegetische Erzählweise zum Subjekt, das Macht über die Geltungshierarchie gewinnt. In „Verbindung mit dem Tragischen“ kann das Absurde „bizarre und groteske Züge“ annehmen,¹⁷⁸ wie in der Wiedergabe der Rede des Überlebenden vor der Schulklasse analysiert wurde. Die Verwandtschaft zwischen dem Absurden und dem Grotesken ist durch die ähnliche Technik zu erklären, durch die die beiden Phänomene hergestellt werden: die Verfremdung, Verzerrung und – im Falle des Absurden – Umkehrung der bekannten Realität.

Iser beschreibt in seinem komiktheoretischen Aufsatz „Das Komische: ein Kipp-Phänomen“ folgende Struktur des Komischen:

Geht man davon aus, daß die im Komischen zusammengeschlossenen Positionen sich wechselseitig negieren, zumindest aber in Frage stellen, so bewirkt dieses Verhältnis ein wechselseitiges Zusammenbrechen der Positionen. Jede Position läßt die andere kippen. Daraus folgt die Instabilität komischer Verhältnisse, nicht zuletzt, weil das Kollabieren der einen Position nicht notwendigerweise die andere triumphieren läßt, sondern diese in die Kettenreaktion ständigen Umkippens einbezieht. [...] Ihr Kippen verändert sie [die negierte Position], wodurch sie nicht nur die andere Position, sondern die gesamte Orientierung des entstandenen Verhältnisses kippen läßt. Kein Wunder, daß die erste Reaktion auf eine solche Lage Verblüffung ist. [...] Das Überfallhafte zeigt an, daß für ihn [den Rezipienten] Übersichtlichkeit und Zuordnung der ausmachbaren Positionen im Zuge ihres wechselseitigen Kippens verschwunden sind. Diese Vernichtung der Referenz trifft den Rezipienten als eine momentane Überforderung, die sich in der Verblüffung und schließlich im Lachen anzeigt.¹⁷⁹

¹⁷⁶ Frachowiak, Ute: „Absurd“. In: Weimar, Klaus u. a. (Hgg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Berlin, New York 1997, S. 4–6, S. 5.

¹⁷⁷ Lotter, Konrad: „Absurde, das“. In: Henckmann, Wolfhart; Lotter, Konrad (Hgg.): *Lexikon der Ästhetik*. München 2004, S. 13.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Iser, Wolfgang: „Das Komische: ein Kipp-Phänomen“. In: Preisendanz, Wolfgang u. a. (Hgg.): *Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII*. München 1976, S. 398–402, S. 399 f.

Iser definiert Komik inkongruenztheoretisch als ein Oppositionsverhältnis, das instabil ist: Die Opponenten bringen sich gegenseitig zum Kippen. Das Lachen wird – ähnlich wie bei Plessner – als Reaktion auf diese Überforderungssituation gedeutet.

Das Phänomen der Komik ist dem Phänomen der Absurdität im inkongruenztheoretischen Sinne strukturhomolog. Albert Camus beschreibt die Struktur der Absurdität in seinem *Versuch über das Absurde* von 1942 folgendermaßen:

In allen diesen Fällen, vom einfachsten bis zum verzwicktesten, wird die Absurdität um so größer sein, je mehr meine Vergleichsobjekte voneinander abweichen. Eine Ehe, eine Herausforderung, ein Groll, ein Schweigen, ein Krieg und auch ein Frieden können absurd sein. Bei jedem entsteht die Absurdität durch einen Vergleich. Ich darf also wohl sagen, daß das Gefühl der Absurdität nicht aus der einfachen Untersuchung einer Tatsache oder eines Eindrucks entsteht, sondern daß es seinen Ursprung in einem Vergleich hat, in einem Vergleich zwischen einem Tatbestand und einer bestimmten Realität, zwischen einer Handlung und der Welt, die stärker ist als sie. Das Absurde ist im wesentlichen ein Zwiespalt. Es ist weder in dem einen noch in dem anderen verglichenen Element enthalten. Es entsteht durch deren Gegenüberstellung.¹⁸⁰

Das Absurde entsteht wie Komik durch einen Vergleich, der zu einem „Zwiespalt“, also einem Kontrast der verglichenen Objekte führt. Es ist zwischen lebensweltlicher und literarischer Absurdität zu unterscheiden. Im Fall eines literarischen Absurden entsteht der Kontrast – wie an Kerets Erzählung analysiert wurde – zwischen der Erfahrung bzw. der Erwartung der Lesenden und einem Gegenteiligen im Text. Nicht jede Absurdität muss komisch wirken. Die Strukturhomologie zwischen Absurdität und Komik gibt jedoch Hinweise, aus welchem Grund Absurdität komisch wirken und in Ernst umkippen kann. In der folgenden Analyse wird Camus' struktureller Begriff von Absurdität richtungsweisend sein. In seinem Aufsatz „Über das Lachen“ von 1940 betont Ritter, dass die beiden Seiten des Kontrastes in einem inneren Zusammenhang stehen:

So liegt es im Wesen des positiv das Dasein Bestimmenden, im Wesen von Ordnung, Sitte, Anstand und sachlichem Ernst, daß sie die eine Hälfte der Lebenswelt zwingen, in der Form des Entgegenstehenden und Nichtigen zu existieren und dazusein, nicht weil der Mensch in zwei Welten lebt, sondern weil, platonisch gesprochen, damit, daß etwas als wesentlich seiend gesetzt wird, immer auch etwas als das Andere zum Nichtseienden werden muß. Aber daraus folgt etwas Merkwürdiges. Das Nichtige steht so selbst in einem für den Ernst nicht faßbaren oder nur negativ faßbaren geheimen Zusammenhang mit der für den Ernst gesetzten Lebensordnung.¹⁸¹

In Kerets Erzählung werden die Aussagen des Überlebenden und die Aussagen des Kindes erst vor der Folie des jeweiligen außerliterarischen Diskurses als von ihm Abweichendes wahrgenommen. Absurdität stellt sich nur ein, wenn beide Seiten des Vergleichs aufeinandertreffen.

Ausschlaggebend für die Absurdität in Kerets Erzählung ist darüber hinaus die scheinbare Logik des Kindes. Das Kind ist überzeugt von der Richtigkeit seiner Aussagen. Die Logik der Argumentation, der die Lesenden in der Fokalisierung folgen müssen, erzeugt eine komische

¹⁸⁰ Camus, Albert: *Der Mythos des Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde* [im französischen Original 1942]. Düsseldorf 1956, S. 33.

¹⁸¹ Ritter, Joachim: „Über das Lachen“ [1940]. In: ders.: *Subjektivität*. Frankfurt/Main 1974, S. 62–92, S. 75 f.

Wirkung. Adorno schreibt in seinem Essay „Versuch, das Endspiel zu verstehen“ über Becketts Drama *Fin de partie* [1956]:

Die logische Figur des Absurden, die den kontradiktorischen Gegensatz des Stringenten als stringent vorträgt, verneint jeglichen Sinnzusammenhang, wie ihn die Logik zu gewähren scheint, um diese der eigenen Absurdität zu überführen: daß sie mit Subjekt, Prädikat und Kopula das Nichtidentische so zurichtet, als ob es identisch wäre, in den Formen aufginge. Nicht als Weltanschauung löst das Absurde die rationale ab; jene kommt in diesem zu sich selbst.¹⁸²

In den zitierten Textstellen aus Kerets Erzählung baut sich ein Kontrast zwischen der Erwartungshaltung der Lesenden und der logisch argumentierten, aber dennoch für die Lesenden zunächst widersinnig wirkenden Meinung der Figuren im Text auf. Gerade die Überzeugtheit des Kindes von der Richtigkeit seines Wissens und seine logisch-stringente Argumentation bilden die Grundlage für die komische Wirkung des Textes.

Zudem kommt es zu einer Verkehrung der Rollen in der Beziehung zwischen den Figuren: Die Erzählfigur macht die Mutter zum Kind und sich selbst zum Erwachsenen. Die Lesenden versuchen ihre Orientierung zu wahren: Die gegensätzlichen Positionen negieren einander. Es stellt sich die Frage, welche Perspektive die geltende und welche widersinnig ist. Im Text haben die Positionen des Überlebenden und die des Kindes die Geltungsmacht. Für die Lesenden sind diese Positionen jedoch kaum mit ihrer Erfahrung vereinbar. Jedoch entspricht das Nicht-Vorstellbare, die Verarbeitung von Menschenteilen zu Produkten in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern, den historischen Fakten. Die Geltungsmacht kippt. Es entsteht eine Orientierungslosigkeit.

Besteht ein Zusammenhang zwischen der literarischen Struktur der Absurdität und den Reflexionen von Holocaust-Überlebenden wie Levi und Améry über die Lagerrealität?

Levi schildert in seinem Lagerbericht *Ist das ein Mensch?* von 1947 lebensweltliche Absurdität. Levi berichtet beispielsweise über das erste Lager, in dem sich die italienischen Juden vor ihrer Deportation nach Auschwitz-Birkenau befanden:

Einige wenige [italienische Juden im Lager] hatten sich freiwillig gestellt oder weil sie das unstete Leben zermürbt hatte, weil sie mittellos waren, weil sie sich von einem festgenommenen Angehörigen nicht trennen wollten oder auch – welche Absurdität –, weil sie „mit den Gesetzen ins reine kommen“ wollten. (IM, S. 12)

Der absurde Zwiespalt ergibt sich, weil das Befolgen der gewohnten Moral und das bürgerliche Pflichtbewusstsein der Juden, die sich freiwillig meldeten, naiv wirken. Das Bewusstsein, dass sie im nazistischen System als Juden von der bürgerlichen Ordnung ausgeschlossen sind, hat sich bei den ‚Freiwilligen‘ noch nicht eingestellt. Das Gefühl der Absurdität ergibt sich für Levi aus der Sinnlosigkeit, als die sich das eigene humanistische Denken im KZ erweist (IM, S. 15, 88), und aus der Unmöglichkeit, das Lager zu verstehen

¹⁸² Adorno, Theodor W.: „Versuch, das Endspiel zu verstehen“ [1958]. In: ders.: *Noten zur Literatur II. Gesammelte Schriften*. Bd. 2. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main 1990, S. 281–321, S. 310.

(IM, S. 99, 103). Levi *schildert* jedoch nur das Absurde und absurde Komik und setzt sie nicht im Text um. Seine Erfahrungen im Lager sind für Levi „mit den Mitteln der Vernunft nicht zu begreifen“¹⁸³. Resultat ist ein allgemeiner Verlust der Bezugssysteme und eine Skepsis hinsichtlich der humanistischen Moral:

Nun möge der Leser darüber nachdenken, was für eine Bedeutung unsere Worte „gut“ und „böse“ oder „Recht“ und „Unrecht“ im Lager haben konnten; auf Grund des Bildes, das wir vermittelt, und auf Grund der Beispiele, die wir angeführt, ermesse nun ein jeder, was alles von der Moral unserer Welt diesseits des Stacheldrahtes noch Bestand haben konnte. (IM, S. 103)

Auch Améry konstatiert das Versagen der Vernunft im Lager. In seinem Essay „An den Grenzen des Geistes“ schreibt er über die Situation der Intellektuellen in Auschwitz:

Der Geist in seiner Totalität erklärte sich im Lager als unzuständig. Als brauchbares Werkzeug zur Bewältigung der uns gestellten Aufgaben dankte er ab.¹⁸⁴

Das „rational-analytische Denken“ richtet sich, Améry zufolge, in Auschwitz gegen den Intellektuellen: In der ersten Phase finde eine Wehr und Skepsis gegen die Lagerrealität statt. Erklärbar sei diese erste Phase durch den „schroffen Gegensatz“ der Lagerrealität zur „human-vernünftigen Argumentation“.¹⁸⁵ Die Lagerrealität wird als Nicht-Geltendes begriffen, um das gewohnte Bezugssystem beibehalten zu können. Sie wird also zum Widersinnigen erklärt. Auf diese Phase der Revolte folgt nach Améry eine Akzeptanz des SS-Wertesystems und eine Lähmung des Intellektuellen durch den anerzogenen Respekt vor der Macht. Die Akzeptanz des SS-Wertesystems negiert das frühere System der „human-vernünftigen Argumentation“. Es vollzieht sich ein Kippen der Bezugssysteme.

Die grundsätzliche geistige Toleranz und der methodische Zweifel des Intellektuellen wurden so zu Faktoren der Autodestruktion. [...] Jedermann, er mochte es geistig draußen gehalten haben wie auch immer, wurde in diesem Sinn hier zum Hegelianer: Der SS-Staat erschien im metallischen Glanz seiner Totalität als ein Staat, in dem die Idee sich verwirklichte.¹⁸⁶

Es besteht – wie bei Camus strukturell analysiert und bei Levi literarisch beschrieben – ein Zwiespalt zwischen dem gewohnten Moralsystem, der Erfahrung der Menschen und dem nazistischen System, das im Lager herrscht. Der Versuch, sich mit einem der Bezugssysteme die Realität zu erklären, muss letztendlich fehlschlagen. Die Welt ohne sichere Bezugssysteme ist eine fremde Welt. Camus beschreibt in *Der Mythos des Sisyphos*:

Eine Welt, die sich erklären läßt, und sei es auch mit unzureichenden Gründen, ist eine vertraute Welt. In einem Universum jedoch, das plötzlich der Illusionen und des Lichtes der Vernunft beraubt ist, fühlt sich der Mensch als Fremder. Aus diesem Exil gibt es keinen Ausweg [...]. Diese Scheidung des Menschen von seinem Leben, des Schauspielers von seinem Hintergrund ist genau das Gefühl der Absurdität.¹⁸⁷

¹⁸³ Frachowiak (1997), S. 5.

¹⁸⁴ Améry, Jean: „An den Grenzen des Geistes“. In: ders.: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. Stuttgart 1977, S. 18–45, S. 43.

¹⁸⁵ Ebd., S. 30.

¹⁸⁶ Ebd., S. 33.

¹⁸⁷ Camus, Albert: *Der Mythos des Sisyphos*. Zitiert nach: Esslin, Martin: *Das Theater des Absurden*. Frankfurt/Main, Bonn 1967, S. 16.

Die Absurdität entsteht durch den Zwiespalt zwischen einem Bezugssystem und der Erfahrung einer Welt, die mit diesem Bezugssystem nicht mehr erklärbar ist. Bei dem Versuch einer Erklärung des Holocaust vollzieht sich der Verlust der Bezugssysteme ein weiteres Mal. Die Grundlagen des humanistisch-aufklärerischen Denkens sind durch den Holocaust fragwürdig geworden:

Auschwitz markiert eine radikale Wende, das Zerschlagen der Grundlagen der menschlichen Solidarität und unserer Zivilisation. Seither findet das Denken keinen Weg mehr zu einer Aussöhnung mit der Erfahrung, und die Worte haben ihren Sinn verändert. [...] Die Vernichtungslager haben die eigentliche Grundlage der menschlichen Existenz – die Anerkennung der Menschlichkeit des Anderen – radikal in Frage gestellt. Auschwitz bedeutete die „Zerstörung des Menschlichen“. Es ging dabei weder um die Kolonisierung eines Kontinents noch darum, eine Menschengruppe zu versklaven oder einen politischen Gegner zu vernichten. Im Unterschied zu früheren Gewalttaten, Massakern und Genoziden planten die Nazis eine totale Vernichtung, die kein Mittel zum Zweck politischer oder sozialer Herrschaft war, sondern der biologischen Umgestaltung der Menschheit dienen sollte.¹⁸⁸

„Denken“ und „Erfahrung“ werden unvereinbar: Die grundlegenden humanistischen Annahmen stehen den beschriebenen Erfahrungen der Holocaust-Überlebenden gegenüber. Die Welt existiert nach dem Holocaust in diesem Zwiespalt.

Letztlich, so Améry, entziehe sich der Holocaust, der „Krieg ohne Haß“¹⁸⁹, einer rationalen Erklärung:

Die Geschichtsschreibung sieht allemal nur Einzelaspekte und vor lauter Bäumen den Wald nicht, den deutschen Wald des Dritten Reiches. Damit aber wird die Geschichte selber als Begriff untauglich [...]. Es [das radikal Böse in Deutschland] entsprang gleichsam durch Urzeugung einem Schoße, der es als Widernatur gebär. Und alle ökonomischen Erklärungsversuche, alle die zum Ver zweifeln eindimensionalen Hinweise darauf, daß das deutsche Industriekapital, besorgt um Privilegien, Hitler finanzierte, sagen dem Augenzeugen nichts, sagen ihm ebensowenig wie die verfeinerten Spekulationen über die Dialektik der Aufklärung.¹⁹⁰

Auch wenn Améry selbst nicht das Wort „absurd“ in seiner Analyse benutzt, deutet die Bezeichnung des radikal Bösen in Deutschland als „Widernatur“ auch bei ihm auf die Struktur des Zwiespaltes hin, die als Absurdität wahrgenommen werden kann.

Was ist das Potential der absurden Komik in literarischen Texten, die den Holocaust thematisieren? In Kerets Text kehrt sich die Geltungsmacht durch die Kinderperspektive um. Dadurch vollzieht sich in der absurden Komik eine ähnliche Umkehrung der Geltungshierarchie, wie Améry sie bei den Intellektuellen im Lager beschreibt. Können die absurd-komischen Texte als literarische Umsetzung dessen verstanden werden, was Levi und Améry beschreiben? Wie gelingt es in den Texten umzusetzen, was zuvor theoretisch reflektiert wurde?

¹⁸⁸ Traverso, Enzo: *Auschwitz denken. Die Intellektuellen und die Shoah*. Hamburg 2000, S. 212, 355.

¹⁸⁹ Adorno, Theodor W.: „Weit vom Schuß“ [1944]. In: ders.: *Minima Moralia – Reflexionen aus einem beschädigten Leben. Gesammelte Schriften*. Bd. 4. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main 2003, S. 59–63, S. 63.

¹⁹⁰ Améry, Jean: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten* [1966]. Stuttgart 1977, S. 9. Für Ruth Klüger gibt es zwar Wissen über den Holocaust, aber dieses Wissen erklärt nichts (vgl. Klüger, Ruth: *weiter leben. Eine Jugend* [1992]. München 2005, S. 148 f.).

Möglich ist die absurde Komik in Kerets Erzählung durch die Perspektive des erzählenden Kindes. Die Kinderperspektive ist eine beliebte Verfremdungstechnik, um mit den Konventionen der Holocaust-Literatur zu brechen und ein ‚Nichtiges‘ und unsinnig Erscheinendes in den Diskurs zu integrieren.

Auch Kertész' *Roman eines Schicksallosen* wird in innerer Fokalisierung eines Kindes erzählt. Der Roman kann bereits als Reaktion auf die Literatur anderer Überlebender verstanden werden. Das Kind nimmt die KZ-Realität aus einer ungewohnten Perspektive wahr. Es entsteht eine Verfremdung der in älteren autobiographischen Texten über Konzentrationslager beschriebenen Realität. Teilweise entsteht durch diese Verfremdung in Kertész' Roman eine komische Wirkung. Sie entsteht durch die Naivität der Figur des Ich-Erzählers, der beispielsweise seine Deportation nach Auschwitz-Birkenau zunächst als eine Art kindliches Abenteuer erzählt:

Ich war müde und, na ja, nachdem ich nun angemeldet war, natürlich auch ein bißchen neugierig. Die Jungen schienen im großen und ganzen auch zufrieden. [...] Am anderen Morgen haben sie uns schon früh auf die Reise geschickt. [...] Aber ich hatte schon am Tag zuvor festgestellt, wie aufmerksam, wie zuvorkommend wir Abreisenden im allgemeinen behandelt wurden, sozusagen schon mit einer gewissen Achtung [...] Andererseits half das Wissen um das Ziel, der Gedanke, daß alles, eine jede, wenn auch mit noch so viel ermüdendem Gerumpel, Rangieren und Stillstand zurückgelegte Wegstrecke uns ihm näher brachte, über die Probleme und Schwierigkeiten hinweg.¹⁹¹

Für Schnell steht Kertész' Roman damit in der „simplizianischen Tradition des ironischen Einverständnisses“. Bevorzugtes Stilmittel sei das „Understatement, Ausdruck der Unangemessenheit von Sache und Sprache, Gegenstand und Begriff, Situation und Ausdruck“.¹⁹² So wirkt beispielsweise die Tatsache, dass der Erzählfigur „das Wissen um das Ziel“ – Auschwitz-Birkenau – half, die Deportation zu überstehen, unangemessen. Das Wissen der Lesenden über das Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau ist die Folie, die im Lesen des Textes unterliegt. Die Unangemessenheit des Sehns nach einem solchen Ort vermag einen Kontrast herzustellen, der als absurd wahrgenommen werden kann.

Die Editions- und Rezeptionsgeschichte von Kertész' Roman zeigt, wie problematisch seine Erzählweise wirkte. 1975 erscheint der *Roman eines Schicksallosen* auf Ungarisch in einer schnell vergriffenen Auflage:

Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen* (1975) wurde von der Zensur zunächst mit der Begründung abgelehnt, er verhöhne die Opfer des Nazismus durch seine inadäquate Darstellung. Die Verweigerung der Druckgenehmigung mag ein Vorwand für die prinzipielle Skepsis der Literaturbehörde des sozialistischen Ungarn gegenüber dem politisch unangepaßten Autor gewesen sein, doch bestätigt das verständnis- und interesselose Echo auf den Roman auch im Ausland die Unfähigkeit, gerade das Thema Holocaust in einer nichtmimetischen Darstellung aufzufassen.¹⁹³

¹⁹¹ Kertész, Imre: *Roman eines Schicksallosen* [1990; im ungarischen Original 1975]. Aus dem Ungarischen von Christina Viragh. Reinbek bei Hamburg 2003, S. 80/82 f.

¹⁹² Schnell (2000), S. 118.

¹⁹³ Lange, Sigrid: *Authentisches Medium. Faschismus und Holocaust in ästhetischen Darstellungen der Gegenwart*. Bielefeld 1999, S. 169 f.

Die Repräsentation des Holocaust in Kertész' Roman wurde als „inadäquat“ wahrgenommen. Als inadäquat galt eine „nichtmimetische Darstellung“ von Auschwitz. Die Kinderperspektive lässt die in älterer Holocaust-Literatur beschriebene KZ-Realität verzerrt und verfremdet wirken. 1990 erscheint die erste deutsche Übersetzung unter dem Titel *Mensch ohne Schicksal*, wird jedoch kaum wahrgenommen. Erst mit der neuen Übersetzung von Christina Viragh im Jahr 1996 wird Kertész bekannter.¹⁹⁴

In seinem Roman *Fiasko*, der 1988 auf Ungarisch und 1999 in deutscher Übersetzung erschien, wird der Grund angedeutet, aus dem der *Roman eines Schicksallosen* provozierend wirkte. In *Fiasko* findet sich ein Brief des Verlags, in dem dem Protagonisten, der den *Roman eines Schicksallosen* geschrieben hat, die Ablehnung seines Romans mitgeteilt wird:

Wir meinen, daß die künstlerische Gestaltung Ihres Erlebnismaterials nicht gelungen, das Thema aber grauenhaft und erschütternd ist. Daß der Roman für den Leser dennoch nicht zu einem erschütternden Erlebnis wird, liegt in erster Linie an den, milde ausgedrückt, merkwürdigen Reaktionen Ihres Helden. [...] Sein Verhalten, seine perversen Bemerkungen stoßen den Leser ab und beleidigen ihn [...]. Auch über den Stil ist zu reden. Ihre Sätze sind zum großen Teil ungeschickt, umständlich formuliert.¹⁹⁵

Erwartet wird von Texten über den Holocaust, dass sie die Lesenden erschüttern. Der Protagonist im *Roman eines Schicksallosen* wird als „merkwürdig“ empfunden, seine Bemerkungen gar als „abstoßend“ und „pervers“. Der Eindruck der Merkwürdigkeit kann durch die Perspektive des Kindes bzw. des Jugendlichen entstehen, die nicht den Lesegewohnheiten entspricht. Erwarten die Lesenden bei einer literarischen Thematisierung des Holocaust eine emotional aufgeladene Darstellung, die ihnen eine Opferidentifikation ermöglicht?

Friedländer stellt in seinem Essay *Kitsch und Tod* aus dem Jahr 1982 die These auf, dass die Kunst über den Nazismus in den 70er Jahren „Grundbestandteile der ästhetisch-emotionalen Versuchung durch das Hitlerregime“ enthält.¹⁹⁶ Charakteristisch für diesen „neuen Diskurs über den Nazismus“ wie auch für den Nazismus selbst sei die Verbindung von Kitsch und Tod, die „Mixtur von Eros und Thanatos“.¹⁹⁷

Gerade diese Juxtaposition von Kitsch und Nichts verleiht dem neuen Diskurs über Hitler seine spezifische Wirkung und bildet die Ursache für die frenetische Begeisterung, die Hitler damals auszulösen vermochte.¹⁹⁸

Die im Diskurs existierende „Konvergenz von Gegensätzen“ wird verschleiert: „[S]entimentales Streben nach dem Guten und Schönen auf der einen und Todestrieb und

¹⁹⁴ Zur Editions-geschichte vgl. neben Lange auch: Schnell (2000).

¹⁹⁵ Kertész, Imre: *Fiasko. Roman* [1999, im ungarischen Original 1988]. Aus dem Ungarischen von György Buda und Agnes Relle. Reinbek bei Hamburg 2002, S. 71.

¹⁹⁶ Friedländer, Saul: *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus* [im französischen Original 1982]. Frankfurt/Main 1999, S. 12.

¹⁹⁷ Ebd., S. 17.

¹⁹⁸ Ebd., S. 70.

Vernichtungswut auf der anderen Seite“.¹⁹⁹ Dieser Zwiespalt scheint in der Absurdität deutlich auf. Das Absurde kann als die Entschleierung von „Kitsch und Tod“ verstanden werden.

Die in dieser Arbeit analysierten neueren Texte, die den Holocaust thematisieren und durch eine Kinderperspektive absurd und komisch wirken können, stellen nicht – wie Kertész – die KZ-Realität verfremdend dar, sondern thematisieren die Erinnerungskultur des Holocaust, den von Friedländer analysierten Diskurs.

Als weiterer Text, der durch die Kinderperspektive verfremdet, soll David Grossmanns Roman *Stichwort: Liebe*, der im hebräischen Original 1986 und in der deutschen Übersetzung 1991 erschien, herangezogen werden. Erzählt wird in interner Fokalisierung auf den kindlichen Protagonisten Momik. Momik versucht – im Israel Ende der fünfziger Jahre, als der Holocaust als Thema tabu war²⁰⁰ – etwas über den Holocaust zu erfahren:

[U]nd es war Bella, von der Momik zum ersten Mal etwas über die Nazi-Bestie hörte. Na schön, um die Wahrheit zu sagen, Momik dachte zuerst, daß Bella tatsächlich irgend so ein phantastisches Ungeheuer meinte, oder einen Riesendinosaurier, der einmal auf der Erde gelebt hatte und vor dem sich alle fürchteten. Aber er traute sich nicht, nach was und wie zu fragen. [...] und fragte sie ganz direkt, was für ein Tier die Nazi-Bestie sei (denn er wußte ganz genau, daß es keine phantastischen Tiere auf der Welt gab und bestimmt keine Dinosaurier), und Bella stieß den Rauch ihrer Zigarette aus und drückte sie dann im Aschenbecher aus und seufzte und sah ihn an und kniff ihre Lippen zusammen und wollte es nicht sagen, aber ihr entschlüpfte trotzdem, daß die Nazi-Bestie im Grunde genommen aus jedem Tier herauskommen könne, wenn man es nur richtig pflegte und fütterte.²⁰¹

Thematisiert wird in dieser Textstelle nicht das Geschehen selbst, also der Holocaust, sondern der Diskurs über den Holocaust. Erst auf der Folie des bedeutungsvollen Schweigens oder des euphemistischen Sprechens über den Holocaust kann Momiks Vorstellung, dass der Holocaust ein Tier sei, entstehen. Die Unschuld des Kindes, jedoch auch eine gewisse Plausibilität seines Schlusses aus der Rede der Erwachsenen von der „Nazi-Bestie“ kann komisch wirken. Erst als Momik Bella „ganz direkt“ fragt, „was für ein Tier die Nazi-Bestie sei“, bekommt er eine Antwort. Das Kind bricht die Regeln und fragt: Es kann als noch nicht vollständig sozialisiertes Mitglied der Gesellschaft das Tabu-System missachten. Bellas Antwort bleibt jedoch auf der metaphorischen Ebene. Die Kinderperspektive als Außenperspektive vermag den Zwiespalt zwischen Geschehen und Diskurs aufzuzeigen und eine absurde Wirkung herzustellen.

Auch in Kerets Erzählung „Schuhe“ ist der Diskurs über den Holocaust statt des Geschehens selber Thema. Die Erzählung endet mit einer Pointe, in der sich für die Lesenden der Kontrast

¹⁹⁹ Ebd., S. 12.

²⁰⁰ Vgl. z. B. Feinbergs Vorwort zu der Anthologie: Feinberg, Anat (Hrsg.): *Wüstenwind auf der Allee. Zeitgenössische israelische Autoren blicken auf Deutschland*. Berlin 1998, S. 7–18.

²⁰¹ Grossmann, David: *Stichwort: Liebe. Roman* [1991, im hebräischen Original 1986]. Frankfurt/Main 2004, S. 19 f.

zum üblicherweise Geltenden besonders deutlich herstellt. Die Erzählfigur spielt zum ersten Mal mit den neuen Schuhen Fußball:

Zu Beginn des Spiels dachte ich noch daran, aufzupassen und nicht mit der Spitze zu treten, um Großvater nicht weh zu tun, aber kurze Zeit später hatte ich es vergessen, genau wie der Alte im Wolhyn-Haus gesagt hatte, und ich plazierte sogar einen entscheidenden Treffer, gnadenloser Volleyschuß. Erst nach dem Spiel fiel es mir wieder ein, und ich betrachtete meine Schuhe. Auf einmal waren sie schrecklich bequem und irgendwie viel federnder, als sie in der Schachtel ausgesehen hatten. „Das war ein Volley, was?“ erinnerte ich Großvater auf dem Heimweg, „der Torwart wußte gar nicht, wie ihm geschah.“ Großvater sagte nichts, aber dem Auftreten nach hatte ich das Gefühl, daß auch er zufrieden war. (S, S. 24)

Für die Lesenden stellt sich erst zum Schluss der kurzen Erzählung mit völliger Sicherheit heraus, dass das Kind tatsächlich glaubt, Teile seines Großvaters wären in den Turnschuhen aus Deutschland verarbeitet. Diese logische Schlussfolgerung des Kindes aus der Rede des Überlebenden läuft der Erwartung der Lesenden deutlich zuwider. Es entsteht ein Kontrast zwischen Text und Leseerwartung. Die Logik des Kindes und sein ‚Gespräch‘ mit dem Großvater, der in den Schuhen vermutet wird, wirken daher absurd und komisch. Trotzdem wird kaum ein ungehemmtes Lachen bei den Lesenden entstehen. Das Treten des Balles mit den Schuhen, also in der Logik des Kindes mit dem Großvater, wird als Gewalt beschrieben. Zunächst denkt das Kind noch daran „Großvater nicht weh zu tun“, letztlich vergisst es jedoch seine Zurückhaltung und macht einen „gnadenlose[n] Volleyschuß“. Nach dem Spiel sind die Schuhe plötzlich „schrecklich bequem“, eine Redewendung, die – wörtlich genommen – zwei unvereinbare Seme zusammenfügt: „schrecklich“ und „bequem“. Die komische Wirkung wird durch die Bezugnahme auf das semantische Feld der Gewalt abgemildert.

Was für eine Funktion kann diese Art von Komik haben?

Nietzsche beschreibt in seiner *Geburt der Tragödie* von 1872 unter anderem das Gefühl des Ekels, das sich bei der „Rückkehr aus der Verzückung des dionysischen Zustandes“ in „die alltägliche Wirklichkeit“ ergibt. Die Kunst erweise sich in dieser Gefahr als „heilkundige Zauberin“:

In der Bewusstheit der einmal geschauten Wahrheit sieht jetzt der Mensch überall nur das Entsetzliche oder Absurde des Seins, jetzt versteht er das Symbolische im Schicksal der Ophelia, jetzt erkennt er die Weisheit des Waldgottes Silen: es ekelt ihn. / Hier, in dieser höchsten Gefahr des Willens, naht sich, als rettende, heilkundige Zauberin, die *Kunst*; sie allein vermag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben lässt: diese sind das *Erhabene* als die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen und das *Komische* als die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden.²⁰²

Ähnlich wie Plessner das Lachen als Distanznahme des Individuums in einer Grenzsituation versteht, fasst Nietzsche das Komische als eine „künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden“ auf. Die Komik in der Kunst entlastet, und hilft den Ekel „in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben lässt“. Das Gefühl der Absurdität ist der Komik vorgängig

²⁰² Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie* [1873]. *Kritische Studienausgabe*. Bd. 1. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1999, S. 9–156, S. 57.

und wird als vernichtend erfahren. Reflektiert wird dies beispielsweise, wie bereits analysiert wurde, in Texten wie Levis *Ist das ein Mensch?*. Beim Lesen von Kerets Erzählung bleibt jedoch nicht das Ekelgefühl als Ergebnis des Absurden stehen. Das Absurde des Textes, nämlich die Vorstellung des Kindes, in seinen deutschen Adidas-Turnschuhen seien Leichenteile von Juden verarbeitet, wird ins Komische gewendet. Dies wird durch die beschriebene Verfremdungsstrategie ermöglicht. Anders als noch Texte von Überlebenden und ähnlich wie Grossmanns Text, bezieht sich Kerets Erzählung nicht auf das Geschehen des Holocaust, sondern auf den Diskurs über den Holocaust. Die Absurdität entsteht zwischen den einander gegensätzlichen Diskursen, der Repräsentation im Text und der Leseerwartung. Im Rezeptionsprozess erweist sich jedoch – angesichts der Stringenz der zunächst als widersinnig empfundenen Logik im Text – auch der außerliterarische Diskurs als fragwürdig.

Die Verschiebung des Interesses vom Geschehen zum Diskurs kann unter anderem durch die Generationszugehörigkeit der jüngeren Autor/innen erklärt werden. Durch ihre Zugehörigkeit zur Postmemory-Generation sind sie mit einer neuen Repräsentationsproblematik konfrontiert. Anders als die Holocaust-Überlebenden haben sie nur mittelbar – durch kulturelle oder eventuell noch kommunikative Vermittlung – Zugang zum Thema Holocaust. Die absurde Komik spiegelt – wie keine andere Komikart – das Repräsentationsproblem des Holocaust. Die absurde Komik widersetzt sich einer Erklärung. Indem sie etwas Widersinniges einbringt, stiftet sie Verwirrung und Orientierungslosigkeit bei den Lesenden. Sie vollzieht den beschriebenen Verlust der Bezugssysteme im Holocaust nach.

Obwohl Steinlein in seinem Text „Das Furchtbarste lächerlich?“ ältere komische Holocaust-Literatur von Grass, Bobrowski, Becker, Lind und Hilsenrath analysiert, gilt sein Fazit gerade auch für die in diesem Kapitel behandelten neueren komischen Texte über den Holocaust:

Wenn es überhaupt ein Lachen, Diskurse des Lächerlichen geben kann, die Auschwitz angemessen wären, dann nur als verzweifelt-katastrophische, als Prämissen und Effekte einer literarischen Praxis, die im ästhetischen Sich-Einlassen auf das Ungeheuerliche zugleich bis in den Aussagevorgang hinein den Gestus des Sich-Verweigerns wirksam werden läßt.²⁰³

Der „Gestus des Sich-Verweigerns“ wird für die Autor/innen der Postmemory-Generation durch die veränderte Repräsentations-Problematik zentral. Die absurde Komik kann als Strategie der Verweigerung verstanden werden: Einerseits wird oft schon durch die Ansiedlung der Geschichte in der Zeit nach dem Holocaust eine Repräsentation des Holocaust verweigert; andererseits erzeugt die absurde Komik eine Skepsis hinsichtlich des jeweiligen Diskurses über den Holocaust. Durch die absurde Komik werden die zur Erklärung notwendigen Bezugssysteme fragwürdig.

²⁰³ Steinlein, Rüdiger: „Das Furchtbarste lächerlich? Komik und Lachen in Texten der deutschen Holocaust-Literatur“. In: Köppen, Manuel (Hrsg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin 1993, S. 97–106, S. 106.

Für Adorno besitzt das Absurde eine ähnliche Funktion wie das Komische für Ritter:

Der immanente Widerspruch des Absurden, der Unsinn, in dem Vernunft terminiert, öffnet emphatisch die Möglichkeit eines Wahren, das nicht einmal mehr gedacht werden kann. Er untergräbt den absoluten Anspruch dessen, was nun einmal so ist.²⁰⁴

Das Potential der absurden Komik besteht in der Skepsis, die sie erzeugen kann. Diese Skepsis betrifft grundsätzlich den üblichen Diskurs, den ‚common sense‘. In Kerets Erzählung, aber auch in Grossmanns Roman wird der Holocaust nicht erklärt oder gedeutet. Eine Perspektive, die durch ihre Widersprüchlichkeit zur Norm auffällt, löst bei den Lesenden ein Lachen aus, weil die jeweilige außerliterarisch geltende Norm negiert wird. Das sonst Geltende verliert dadurch nicht völlig seine Gültigkeit und seinen orientierungsweisenden Charakter für die Lesenden, es erweist sich jedoch im Schwanken der Opponenten als unsicher. Das humanistisch-logische Bezugssystem hat im nationalsozialistischen System seine Gültigkeit verloren. Die Entscheidung, welche Position sinnvoll und welche sinnlos ist, erweist sich als ähnlich ambivalent wie die Entscheidung, ob die Wirkung des Textes komisch oder tragisch ist. Die absurde Komik ist in einem Grenzbereich zwischen Sinn und Sinnlosigkeit und zwischen Ernst und Komik anzusiedeln. Gerade in der Gegenwart, in der die Deutungsversuche des Holocaust so zahlreich geworden sind, vermag sich die absurde Komik als Strategie der Verweigerung abzuheben.

3.4 Die Normverletzungen des zynischen Stils (R. Schindel, *Gebürtig* [1992])

1992 erscheint der zweite Roman des österreichischen Autors Robert Schindel unter dem Titel *Gebürtig*. Schindels Roman ist durch seine alternierenden Fokalisierungen, seine zweigeteilte Erzählinstanz und seine verschiedenen Erzählebenen ein sehr komplexer Text, auf dessen Komposition im Rahmen dieses Unterkapitels einzugehen, nicht möglich sein wird. Es soll keineswegs der Eindruck entstehen, dass Schindels gesamter Roman als komischer Text klassifiziert wird. Dem Erkenntnisinteresse dieser Arbeit entsprechend sollen lediglich ausgewählte Textstellen, die komisch wirken, analysiert werden.

Thema des Romans ist unter anderem das problematische Verhältnis zwischen Jüd/innen und Nichtjüd/innen nach dem Holocaust in der österreichischen und deutschen Gesellschaft der achtziger Jahre. Im Prolog mit dem Titel „Doppellamm“ ist dieses Thema des Romans präfiguriert. „Das doppelköpfige Unschuldslamm [...] / Herausmodelliert aus dem Zeitemschlamm“ (G, S. 9) agiert als zweigeteiltes Wesen: „Der eine [Kopf] blökt, der andere mampft das Blöken. An einem Hals hängt eine kröpfige Glocke, am anderen ein schlipsähnlicher Klöppel“ (G, S. 7). Die Glocke funktioniert nur im Zusammenspiel der beiden Köpfe: Sie klingt, wenn der Klöppel in der Glocke ist. Im Kontext des Romans kann

²⁰⁴ Ebd., S. 319.

dies als Bild für die ‚Negative Symbiose‘ von Jüd/innen und Nichtjüd/innen verstanden werden: Nach Diner stellt sich jüdische wie nichtjüdische Identität nach dem Holocaust im Rückbezug auf die Massenvernichtung her. Der Holocaust ist „eine Art gegensätzlicher Gemeinsamkeit“, die „Deutsche wie Juden“ neu aufeinander bezieht.²⁰⁵

Im zweiten Kapitel des Prologs unterhält sich „Stiglitz, blond und aus Oberösterreich mit der jüdisch-wienerischen Singer aus Ottakring“ (G, S. 9). Als Erich Stiglitz bemerkt, dass Mascha Singer gehen will, nimmt das Gespräch eine überraschende Wendung:

[E]r schaut in die Augen der Schwarzen und sagt:

Mauthausen ist eine schöne Gegend.

Mascha nickt und hört auf mit dem Nicken. Jetzt muß mir die Luft wegbleiben, denkt sie sich, denn bei solchen Bemerkungen ist sie immer schon starr geworden. Sie hat nie erfahren können, ob sie so was aufregt, denn sie hat sich ganz einfach aufgeregt.

Hörst du, sagt sie, das ist eine geschmacklose Bemerkung. Aber geh, sagt er, ich bin dort aufgewachsen. Ich weiß es. Die Gegend ist sehr schön. Als Kind hab ich dauernd im Konzentrationslager gespielt. Ein Superspielplatz. [...]

Gut, regt sich Mascha auf, gut. Kinder sind Kinder. Doch jetzt bist du dreimal so alt. Wie kannst du bloß so blauäugig unbefangen daherreden? [...]

Na, weil ich unbefangen bin. [...]

Er sieht genau, wie sie ihn durch ihre Empörung verspottet [...]. (G, S. 10 f.)

Die Textstelle aus dem Prolog spielt das zentrale Strukturprinzip und Thema des Romans durch: „Bipolaritäten“.²⁰⁶ Die Bipolaritäten stehen in Zusammenhang mit den ‚Gebürtigkeiten‘, jüdischer und nichtjüdischer Identität, Täter-Opfer-Konstellationen. Mascha, die „Schwarze“, die Wiener Jüdin, und der blonde Stiglitz, „blauäugig“ und „unbefangen“, präfigurieren im Prolog das Netz aus Bipolaritäten, das den gesamten Roman durchzieht.

Als Reaktion auf Erich Stiglitz’ Äußerung – „Mauthausen ist eine schöne Gegend“ – bleibt Mascha Singer die Luft weg, sie wird „starr“. Die Erzählinstanz deutet Singers Starrheit als eingespieltes Rollenverhalten. Warum ist Erich Stiglitz’ Bemerkung eine „geschmacklose Bemerkung“, als die sie von Mascha Singer bezeichnet wird? „Mauthausen“ ist im allgemeinen Sprachgebrauch – ähnlich wie die Namen anderer Konzentrationslager – zu einer Metonymie für das Konzentrationslager Mauthausen geworden. Ein Konzentrationslager als „schöne Gegend“ zu bezeichnen, erscheint unangebracht. Deutlich tritt in dieser Textstelle die „Erinnerungsdifferenz“ zu Tage, die zwischen Jüd/innen und Nichtjüd/innen hinsichtlich des Holocaust besteht.²⁰⁷ Diese Erinnerungsdifferenz betrifft auch – durch familiäre Traditionen vermittelt – die Angehörigen der nächsten Generationen. Erich Stiglitz’ Äußerung bezieht

²⁰⁵ Diner (1987), S. 185.

²⁰⁶ Vgl. Zeyringer, Klaus: „Ein vielschichtiger Fußboden: Robert Schindels Roman *Gebürtig*“. In: Doll, Jürgen (Hrsg.): *Les écrivains juifs autrichiens (du "Vormärz" à nos jours)*. Poitiers 2000, S. 285–295, S. 285.

Vgl. zu diesem Thema ebenso Arnds (2000); Šlibar, Neva: „Anschreiben gegen das Schweigen: Robert Schindel, Ruth Klüger, die Postmoderne und Vergangenheitsbewältigung“. In: Berger, Albert; Moser, Gerda Elisabeth (Hgg.): *Jenseits des Diskurses: Literatur und Sprache in der Postmoderne*. Wien 1994.

²⁰⁷ Vgl. Braese (2001).

sich auf seine Erinnerungen als – nichtjüdisches – Kind, das neben dem ehemaligen Konzentrationslager Mauthausen aufgewachsen ist. Für die Jüdin Mascha Singer konnotiert „Mauthausen“ jedoch etwas ganz anderes: Sie muss „Mauthausen“ als Metonymie für den Holocaust verstehen. Erich Stiglitz ist sich jedoch der Wirkung seiner Äußerung auf Mascha Singer bewusst: Er provoziert. Stiglitz instrumentalisiert die Geschichte, indem er – um die Sensibilität wissend – den Holocaust benutzt, um Singer am Gehen zu hindern. Als Provokation wirkt die Aussage nicht nur auf die Figur Mascha Singers, sondern auch auf die Lesenden. Sie widerspricht der Erwartungshaltung, die durch offizielle Gedenkkultur und die damit einhergehenden Normen des Sprechens über Konzentrationslager entsteht. Eine Aussage, die durch ihren Inhalt und/oder durch ihren sprachlichen Stil ostentativ gesellschaftliche Werte und/oder Normen verletzt und komisch wirkt, ist als zynische Aussage zu klassifizieren. Zynismus wird beispielsweise im *Sachwörterbuch der Literatur* als „auf radikaler Skepsis und verletzender Scheinüberlegung beruhende, schärfste Form des bissigen Spottes gegenüber den von anderen vertretenden Werten und Wahrheiten mit rücksichtslos herabsetzender, bloßstellender Absicht“ definiert.²⁰⁸ Es gibt jedoch eine Vielzahl an Zynismusdefinitionen, die unter anderem daher rührt, dass es sich „nicht um einen monolithischen Begriff handelt, sondern um eine historisch gewachsene Begriffsfamilie“²⁰⁹. Stiglitz setzt sich gegen Singers Vorwurf zur Wehr, indem er ihren Einwand zurückweist und scheinbar naiv, beruhend auf „verletzender Scheinüberlegung“, sein Lob auf Mauthausen steigert: „Die Gegend ist sehr schön. Als Kind hab ich dauernd im Konzentrationslager gespielt. Ein Superspielplatz.“ Der Zynismus wirkt jedoch nur in der jeweiligen Kommunikationssituation: Im Gespräch zwischen einem nichtjüdischen Österreicher und einer jüdischen Österreicherin setzt Stiglitz seine Äußerungen gezielt als Provokation ein. Er weiß, dass sie auf Mascha Singer zynisch wirken müssen. Der komischen Wirkung einer solchen Normverletzung liegt eine Inkongruenz zu Grunde: der Kontrast zwischen der Erwartungshaltung der Lesenden, die sich abhängig von der jeweiligen Fokalisierung der Textstelle verändern kann, und der Enttäuschung der Erwartungshaltung durch die Figurenrede im Text.

²⁰⁸ Vgl. „Zynismus“. In: Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1989, S. 1054; vgl. auch Largier, Niklaus: „Zynismus“. In: Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Berlin, New York 2003, S. 901–903; „Zynismus“. In: Best, Otto F.: *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt/Main 1994, S. 237–239/S. 318.

Seinen etymologischen Ursprung hat der Begriff „Zynismus“ im Kynismus: Die Kyniker waren eine antike Philosophenschule um Diogenes von Sinope im vierten Jahrhundert v. u. Z., die „die Werte und Zielvorstellungen der Gesellschaft und Religion“ kritisierten und dies „in einer dementsprechenden provozierenden Lebensweise“ und Äußerungsweise deutlich machten (vgl. „Kyniker“. In: Prechtel, Peter; Burkard, Franz-Peter (Hgg.): *Metzler Philosophie Lexikon*. Stuttgart, Weimar 1999, S. 316).

²⁰⁹ Lauinger, Horst: *Zynismus in der Gegenwartsliteratur und seine Traditionen* [Diss. Germ.]. Salzburg 1993, S. 11.

Die *komische* Wirkung des Zynismus, die auf einem solchen Kontrast basiert, kann unter Bezug auf verschiedene Komiktheorien analysiert werden. Zunächst sollen dezidiert soziale Erklärungen der komischen Wirkung des Zynismus bei der Analyse weiterer Textstellen einbezogen werden: Es wird Bezug genommen auf Freuds psychoanalytische Analyse des Witzes, die bereits in Kapitel 2.2 thematisiert wurde, sowie auf Bergsons Komiktheorie, die – jedoch bezüglich anderer Aspekte – im Groteske-Kapitel herangezogen wurde. Schließlich soll bei der Textanalyse auf zwei Theorien zurückgegriffen werden, die das Lachen als Distanzschaffung verstehen: Freuds Theorie des Humors sowie Plessners kulturanthropologische Erklärungen des Lachens.

Entscheidend für die Wirkung des Zynismus scheint die Instanz des oder der Zyniker/in zu sein: Zyniker/in kann eine Figur im Erzähltext oder die Erzählinstanz sein. In der analysierten Textstelle aus *Gebürtig* tritt eine Figur als Zyniker auf. Im Folgenden werden sowohl Textstellen, in denen Figuren in zynischem Stil sprechen, als auch solche, in denen die Erzählinstanz Zynismus verwendet, analysiert werden.

Aufgrund der spezifischen kommunikativen Situation in der Textstelle aus dem Prolog bietet sich für eine Analyse des Zynismus Freuds Witztheorie an: Zynisch wirkt die Figurenrede, die sich an eine andere Figur richtet. Durch die Alteration der Fokalisierung wird den Lesenden Einblick in beide Figuren gewährt. Wie bereits in Kapitel 2.2 mit Bezug auf Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur* ausgeführt, ist Freuds Witztheorie für eine Analyse von Komik aufschlussreich, die auf der Struktur einer bestimmten sozialen Situation basiert. Freud untersucht in seiner Analyse der tendenziösen Witze unter anderem die Gruppe des „zynischen Witzes“, die er dadurch charakterisiert, dass sich der zynische Witz nicht gegen konkrete Personen – wie etwa der aggressive Witz – richte, sondern „Angriffsobjekte des Witzes können [...] Institutionen sein, Personen, insofern sie Träger derselben sind, Satzungen der Moral oder der Religion, Lebensanschauungen, die ein solches Ansehen genießen, daß der Einspruch gegen sie nicht anders als in der Maske eines Witzes [...] auftreten kann“²¹⁰. Als Angriffsobjekt des Zynismus in der analysierten Textstelle aus *Gebürtig* kann die gesellschaftlich normierte Art des Sprechens über den Holocaust und also ein Teil der Erinnerungskultur des Holocaust gelten. Die zynische Äußerung kann als solche wirken, wenn es ein Normen- und Wertesystem gibt, zu dem sie konträr steht:

[D]er *Zynismus* verdankt sich der Fallhöhe zwischen zwei weltanschaulichen Positionen. Geht man vom moralischen Grundkonsens einer Gesellschaft aus, kann eine zynische Äußerung ganz allgemein umschrieben werden als Herabwürdigung sittlich hochstehender Werte von einem dezidiert moralfernen Standpunkt aus, in aufklärender, manchmal auch in verletzender Absicht, im gleichgültigen Tonfall der Nüchternheit oder im aggressiven der Bitterkeit.²¹¹

²¹⁰ Vgl. Freud (1999), bes. S. 123–129, S. 123.

²¹¹ Lauinger (1993), S. 13.

Stiglitz macht seine zynische Äußerung in verletzender Absicht. Die gesellschaftliche Norm oder Moral ‚herabwürdigende‘ Äußerung wird – ähnlich wie ein Witz – in pointierter sprachlicher Form getroffen. Der zynische Stil der Figurenrede ist durch diese witzähnliche Kürze und Verdichtung zu charakterisieren.

Dass sich Stiglitz' Zynismus – wie der von Freud untersuchte „zynische Witz“ – gegen „Institutionen, Moral oder Religion, gegen Lebensanschauungen“ richtet, wird durch die Alteration der Fokalisierung im dritten Kapitel des Prologs deutlich: Stiglitz' Gedanken erscheinen als erlebte Rede im Text.

Er mag gar nicht abstreiten, daß Mascha auf ihn einen Reiz ausübt, in dem sein obszöner Geburtsort sich mit ihrem – für ihn – jüdischen Gehabe aufs Größte verbunden hat. Dieser Reiz bringt ihn ins Beweiseführen hinein, zumal er längst seinen Provinzstatus überwunden hatte. Der gleiche Reiz aber verführt ihn, justament auf seiner Herkunft zu beharren und sich entsprechend zu gerieren. [...] Es kommt ihm in der Tat andererseits lächerlich vor, sich nach zehn Jahren Wien noch immer als mühlviertler Aufsteiger zu fühlen, ohne hier so mühelos dazuzugehören, wie er es längst schon verdient hätte. Man möchte doch annehmen, daß gerade die Juden einen Sinn für Diskriminierung entwickelt haben, aber statt sich mit ihm zu verbinden, weil seine Fremdheit doch womöglich ihre eigene Fremdheit spiegelt, plustern sie sich zum Inbegriff urbaner Intelligenz auf. Grade die, als ob sie in dieser Stadt damals nicht ohne weiters aufs Lächerlichste gedemütigt wurden, bevor man sie fortbrachte. (G, S. 13)

‚Gebürtigkeit‘ ist in Schindels Roman auch eine geographische. Die Bipolarität besteht in dieser Textstelle zwischen Stadt/Wien und Land/Mühlviertel. Stiglitz scheint aufgrund seiner provinziellen Herkunft an einem Minderwertigkeitskomplex zu leiden. Mascha Singer bietet für Erich Stiglitz, der seinen „obszö[n] Geburtsort“ als problematisch empfindet, in ihrer Rolle als Jüdin und „intellektuelle Frau“ (G, S. 13) eine Angriffsfläche. Mascha ist folglich nur in ihren – ihr von Stiglitz zugewiesenen, jedoch auch von ihr akzeptierten – Rollen und somit als Stellvertreterin Angriffsziel: Stiglitz richtet sich mit seinem Zynismus gegen Singer als Repräsentantin der jüdischen Stadtbevölkerung an, von der er sich als ‚Provinzieller‘ nicht akzeptiert fühlt. Stiglitz' Zynismus resultiert demzufolge aus einem Gefühl der Unterlegenheit. Angegriffen werden „die Juden“, die aus ihrer Demütigung nicht gelernt haben, Stiglitz selber nicht zu demütigen, so Stiglitz' Gedankengang. Stiglitz' Rede wirkt zynisch, weil sie der offiziellen Sprechweise über Jüd/innen und den Holocaust entgegensteht. Ihre Logik, dass „die Juden“ sich mit ihm verbinden müssten, weil sie selber „aufs Lächerlichste gedemütigt wurden, bevor man sie fortbrachte“, weist keinerlei Verurteilung der nazistischen Gewalt auf: Schuld an Stiglitz' Anpassungsproblem, so Stiglitz' Logik, haben „die Juden“. Kernmeyer betont die Gleichsetzung von „Fremdheit“, die in Stiglitz' erlebter Rede stattfindet:

Seine [Stiglitz'] eigene Fremdheit gegenüber der Großstadt möchte er in der Fremdheit der Anderen, der Juden gespiegelt sehen. Die Verweigerung der Solidarisierung ahndet Stiglitz durch die Gleichsetzung von Judentum und der abweisenden Großstadt. Denen, die er mit dem Vorwurf bedenkt, sich als ‚Inbegriff urbaner Intelligenz‘ (13) zu gerieren, die er als Sieger gegenüber dem Phänomen ‚Großstadt‘ wahrnimmt, setzt er aggressiv seine Herkunft aus der ‚schönen Gegend‘ (vgl. 10) Mauthausen entgegen. Das Verleugnen der Bedeutung der Herkunft und somit der Vergangenheit [...] ist nicht nur Aggression

gegenüber den Anderen, sondern auch der Versuch der Herstellung von Identität durch das Ausgrenzen alles anderen aus sich.²¹²

Die Diskriminierung der Jüd/innen zur Zeit des Nationalsozialismus stellt Stiglitz mit seinem Gefühl der Diskriminierung, als „mühlviertler Aufsteiger“ (G, S. 13) wahrgenommen zu werden, in Zusammenhang. Stiglitz verharmlost den Holocaust durch die Gleichsetzung der Auswirkungen von Identitätszuschreibungen. Er fordert von ‚den Juden‘ eine Solidarität *aufgrund* des Holocaust ein.

Stiglitz scheint zudem im Zynismus aggressive und sexuelle Impulse auszuleben. Die Mischung von Aggression und Sexualität ist ein durchgängiges Thema des Romans. Mascha Singer reflektiert dies in erlebter Rede im selben Kapitel: „Ohne ihre zufällige Judenscheide ist dem Erich Stiglitz die schöne Landschaft Mauthausen ganz und gar gleichgültig“ (G, S. 14). Unzweifelhaft mischen sich bei Stiglitz die Tendenzen, die Freud in seiner Kategorisierung der Tendenzwitze in aggressive, obszöne, zynische und skeptische Witze trennt – zumindest trifft dies auf aggressive, obszöne und zynische Tendenzen zu. Freud erklärt die Funktion des tendenziösen Witzes folgendermaßen:

Er ermöglicht die Befriedigung eines Triebes (des lüsternen und feindseligen) gegen ein im Wege stehendes Hindernis, er umgeht dieses Hindernis und schöpft somit Lust aus einer durch das Hindernis unzugänglich gewordenen Lustquelle. [...] Durch die Verdrängungsarbeit der Kultur gehen primäre, jetzt aber von der Zensur in uns verworfene Genußmöglichkeiten verloren. Der Psyche des Menschen wird aber alles Verzicht so sehr schwer, und so finden wir, daß der tendenziöse Witz ein Mittel abgibt, den Verzicht rückgängig zu machen, das Verlorene wiederzugewinnen.²¹³

Freud erklärt die Wirkung des Witzes als Lustquelle sowohl auf der Produktionsebene für den Witzerzähler als auch auf der Rezeptionsebene für den Zuhörer.²¹⁴ Nach Freud sind beim obszönen und aggressiven Witz drei Personen beteiligt. Erste Person ist der Witzerzähler, als der in diesem Kontext Stiglitz zu gelten hat, zweite Person ist diejenige, gegen die sich der Witz richtet, in diesem Fall Singer, die lachenden Dritten sind die Lesenden. Notwendige Bedingung für eine ähnliche Wirkung des Witzes auf Rezeptions- wie auf Produktionsebene ist nach Freud eine ähnliche Trieb- und Verdrängungsstruktur bei Erzähler und Zuhörer (vgl. Kapitel 2.2). Der Zuhörer eines zynischen Witzes kann, Freud zufolge, den Tabubruch, den der Erzähler begeht, als befreiend erfahren. Nach Grotjahn kann die Freude am Tabubruch, den ein zynischer Witz begeht, allerdings immer nur eine kurze sein:

²¹² Kernmayer, Hildegard: „Gebürtig Ohneland. Robert Schindel: Auf der Suche nach der verlorenen Identität“. In: *Modern Austrian Literature* 27/3&4 (1994), S. 173–192, S. 185.

²¹³ Freud (1999), S. 115 f.

²¹⁴ Nach Kofman resultiert die Lust beim feindseligen Witz aus der Ersparnis der Kastrationsangst: „Ganz allgemein zeugt der Witz mit feindseliger Tendenz von einer Vorliebe für Kritik an höergestellten Personen, die Autorität in Anspruch nehmen, welche der Witz ungestraft auseinanderzunehmen erlaubt. Der Witz leistet den gleichen Dienst wie die Karikatur: Er verleiht die Macht, sich gegen die Autorität aufzulehnen, sie zu verspotten, über alle Väter zu lachen wie ein perverses Kind, und sich so die Kastrationsangst zu ersparen“ (Kofman (1990), S. 144). Die offizielle Gedenkkultur kann im Kontext der Textstelle als Autorität verstanden werden, gegen deren Übermacht sich Stiglitz auflehnt. Stiglitz scheint die Restriktionen der Gedenkkultur auf die Autorität ‚der Juden‘ zu projizieren.

Gewöhnlich wird die zynische Bemerkung nur für kurze Augenblicke ertragen, solange, bis Abwehrmechanismen, Zensur und Verdrängung sich von dem Aggressionsschock erholen und wieder die Oberhand gewinnen.²¹⁵

Zudem muss es nicht unbedingt gegeben sein, dass die Lesenden eine ähnliche Trieb- und Verdrängungsstruktur wie Stiglitz, dem die Position des Witzerzählers zukäme, haben. Das Lachen der Lesenden könnte auch anders gedeutet werden.

Für eine alternative Deutung des Lachens soll eine weitere Textstelle aus Schindels Roman analysiert werden. Neben Stiglitz erweisen sich auch andere Figuren in Schindels Roman als Zyniker im Umgang mit dem Thema des Holocaust. Bei einem Besuch von Konrad Sachs bei dem Regisseur Peter Adel unterhält man sich über Adels geplante Inszenierung von Peter Weiss' Drama *Die Ermittlung*. Die Lesenden kennen bereits Sachs' Geschichte: Konrad Sachs ist Sohn eines hohen Nazijuristen, der „der große Mann im Generalgouvernement war und unweit des großen südpolnischen Vernichtungslagers seine Residenz hatte“ (G, S. 52). Konrad Sachs wächst dort als „Prinz von Polen“ (G, S. 53) auf. Er beschließt als junger Mann nach der Beschäftigung mit den Verbrechen des Vaters, „keinen Vater zu haben, nie einen Vater gehabt zu haben“ (G, S. 55). Er wählt „einen Freundeskreis, welcher strikt antinazistisch“ (G, S. 55) ist, und gibt häufig „Proben dieser Gesinnung von sich“ (G, S. 55). Seine Herkunft wird zum Geheimnis, das ihn quält. Im Kapitel, das von Sachs' Besuch bei Adel handelt, erfahren die Lesenden: „Auch Peter Adel hatte ein Geheimnis. Niemand wußte, daß er Jude war, außer Hitler und dessen Helferlingen“ (G, S. 71). Vor dem Hintergrund dieser Geheimnisse und des offiziellen antinazistischen Konsens der Freunde wirkt folgendes Zitat, das Adel aus Weiss' Drama plötzlich in das Gespräch einflieht:

„Boger hat den Bogen raus. Wird das Kind schon schaukeln.“ Danach lachte er kurz. (G, S. 73)

Friedrich Wilhelm Boger war Angeklagter im Frankfurter Auschwitzprozess (1963–65). Er hatte in Auschwitz der Lagergestapo angehört. Er wurde unter anderem dafür verurteilt, in der „Politischen Abteilung“ bei Vernehmungen Häftlinge in der „Boger-Schaukel“, einem von ihm erfundenem Folterinstrument, zu Tode geprügelt zu haben.²¹⁶ Das Wortspiel, das Adel sowohl auf den Namen „Boger“ als auch auf das Wort „schaukeln“ zitiert, entspricht der Witztechnik des Doppelsinns, die Freud in *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* beschreibt.²¹⁷ Der Name „Boger“ wird durch den ähnlichen Klang mit der dinglichen

²¹⁵ Grotjahn, Martin: „Ein Wort über den Zyniker“. In: ders.: *Vom Sinn des Lachens. Psychoanalytische Betrachtungen über den Witz, das Komische und den Humor*. München 1974, S. 56–59, S. 58.

²¹⁶ Vgl. hierzu den Ausstellungskatalog des Fritz-Bauer-Institutes (zu der gleichnamigen Ausstellung aus dem Jahr 2004): Wojak, Irmtrud (Hrsg.): *Auschwitz-Prozess 4 Ks 2/63 Frankfurt am Main*. Köln 2004; vgl. auch die Prozess-Berichterstattung von Naumann für die FAZ: Naumann, Bernd: *Auschwitz. Bericht über die Strafsache gegen Mulka u. a. vor dem Schwurgericht Frankfurt*. Mit einem Nachwort von Marcel Atze und einem Text von Hannah Arendt. Berlin, Wien 2004.

Zwar wird in Weiss' Text ausführlich die „Boger-Schaukel“ thematisiert, jedoch findet sich in Weiss' Drama nicht der Satz, den Adel aus *Die Ermittlung* „zitiert“ (G, S. 73).

²¹⁷ Vgl. Freud (1999), v. a. S. 51 ff.

Bedeutung „Bogen“ und der Redensart „den Bogen raus haben“ verknüpft. Durch den Gleichklang und den Rhythmus entsteht gebundene Sprache. Im zweiten Fall wird das „schaukeln“ mit Bogers Folterinstrument in Beziehung gesetzt, wodurch das Verb „schaukeln“ einen Doppelsinn, nämlich „foltern“, erhält. Auch das „schaukeln“ wird in eine Redensart eingebettet: „jemand wird das Kind schon schaukeln“. Wenn Boger „das Kind schaukelt“, bekommt diese auf Beruhigung abzielende Redensart – etwas wird auf gute Art bewältigt werden – wieder eine wörtliche Bedeutung: Boger foltert das Kind. Die harmlose Redensart wird zum Zynismus. Adels Lachen kann als Ausweis seines Dissens’ mit der Äußerung verstanden werden. Für eine solche Erklärung des Lachens soll Bezug auf Bergson genommen werden.

Bergson betont in seinem *Essay über die Bedeutung des Komischen* mit dem Titel *Das Lachen* [1900] – ähnlich wie Freud in seinem Buch über den Witz – den sozialen Charakter des Lachens: „Unser Lachen ist immer das Lachen einer Gruppe. [...] Hinter dem Lachen steckt bei aller scheinbaren Offenheit immer ein heimliches Einverständnis, ich möchte fast sagen eine Verschwörung mit anderen wirklichen oder imaginären Lachern“. ²¹⁸ Bergsons Verweis auf die „imaginären“ Lachenden ist für ein Verständnis *literarischer* Komik wichtig: Entscheidend ist nicht die physische Anwesenheit der Gruppe, sondern die imaginäre Anwesenheit einer Gemeinschaft, die sich durch bestimmte Normen und Werte definiert. Bergsons Verständnis von Normverletzung aufgrund von „Starrheit“ soll in diesem Kontext beiseite gelassen werden. Der Fokus liegt in diesem Kapitel auf seinem Verständnis des Lachens als soziale Korrekturgeste, als Reaktion auf eine beobachtete Normverletzung:

Dennoch kann die Gesellschaft gegen dieses Aus-der-Reihe-Tanzen nicht mit dem Mittel der materiellen Repression einschreiten, da sie ja nicht materiell betroffen ist. Sie steht vor einer Erscheinung, die sie beunruhigt, wenn auch nur als Symptom – kaum als eine Bedrohung, schlimmstenfalls als eine Geste. Also wird sie nur mit einer Geste darauf antworten können. So gesehen, wäre das Lachen eine *soziale Geste*. Durch die Furcht, die es einflößt, korrigiert es das Ausgefallene. ²¹⁹

Adels Lachen kann als eine „*soziale Geste*“ verstanden werden, die den Normverstoß, den das Zitat aufgrund seiner als unpassend erscheinenden Stilebene begeht, korrigiert. Die Lesenden können sich diesem Lachen anschließen, um ihrerseits zu zeigen, dass sie den Normverstoß nicht akzeptieren. Dazu bedarf es nicht der physischen Anwesenheit einer Gruppe, sondern das Bewusstsein, Teil einer Gesellschaft zu sein und bestimmte Normen und Werte dieser Gesellschaft anzuerkennen, reicht aus, um das Lachen als Korrekturgeste einzusetzen.

Die Erklärung des Lachens als Ausdruck eines Dissenses soll für die Analyse einer weiteren Textstelle herangezogen werden. Als Singer Demant aufgebracht von ihrem Gespräch mit Stiglitz erzählt, reagiert Demant versöhnlich. Anders als Singer, die sich vollkommen in ihre

²¹⁸ Bergson (1988), S. 16.

²¹⁹ Ebd., S. 23.

Rolle als Jüdin hineinbegibt, ist Demant darauf bedacht, sich von seiner Rolle als – anklagender – Jude zu distanzieren. Zu Singer sagt er:

Wenn für den da Mauthausen eine schöne Gegend ist, dann kannst du das doch stehenlassen.

[...]

Dürfen unsere Juden gelegentlich ein bißchen tot sein oder müssen sie auch als Knochenmehl ständig gespitzt bleiben? (G, S. 16)

Das Bild der ermordeten Juden als gespitzte Waffen aus Knochenmehl erscheint unpassend: Es stellt einen Verstoß gegen den Wert des pietätvollen Sprechens über die Opfer des Holocaust dar. Auch bei dieser Textstelle könnten sich die Lesenden durch ihr Lachen von Demants Aussage distanzieren. Allerdings erscheint mir für ein Verständnis der Figur Demants auf der Ebene des Textes, mit der sich die Lesenden auf Rezeptionsebene identifizieren können, eine andere Erklärung der komischen Wirkung des Zynismus, die auf Freuds Humortheorie zurückgreift, aufschlussreicher.

Mascha Singer besitzt keinerlei Distanz zum Thema Holocaust. Ihre Reaktion auf Provokationen wie diejenigen Stiglitz' ist dementsprechend emotional. Auch auf Demants zynische Äußerung reagiert sie ungewöhnlich emotional: „Mascha schüttelt den Kopf, öffnet die Lippen, aber statt der dunkelsilbrigen Wörter kommt nichts, sondern die Tränen fallen ihr in den Mund zurück“ (G, S. 16). Singer und Demant, die sich beide als jüdisch begreifen, stehen als Figuren für gegensätzliche Strategien des Umgangs mit dem Holocaust: Während Singer sich jederzeit persönlich und emotional betroffen fühlt, distanziert sich Demant unter anderem durch seinen Zynismus. Wie Freud in seinem Aufsatz „Der Humor“ beschreibt, fungiert der Humor als eine Abweisung der als kränkend empfundenen Realität, indem sich das Lustprinzip mit Trotz gegen die Realität durchsetzt. Obwohl sich Freuds Terminologie von meiner unterscheidet, scheint das Phänomen, das er als „Humor“ bezeichnet, dem des Zynismus zu ähneln. Der Humor/Zynismus kann nach Freud als Methode, „die das menschliche Seelenleben ausgebildet hat, um sich dem Zwang des Leidens zu entziehen“²²⁰, verstanden werden. Die Energie im psychischen Apparat verschiebt sich zum Über-Ich, das sich über das Ich erhebt. Mit dieser Distanz zum Ich kann die verletzende Realität klein erscheinen. Die entstehende Lust ist Freud zufolge darum so „besonders befreiend und erhebend“, weil „die Hauptsache [...] die Absicht“ sei, „welche der Humor ausführt [...]“. Er will sagen: Sieh' her, das ist nun die Welt, die so gefährlich aussieht. Ein Kinderspiel, gerade gut, einen Scherz darüber zu machen!²²¹ Demants Zynismus könnte als Distanznahme, als Verweigerung einer emotionalen Reaktion verstanden werden. Auf der Rezeptionsebene kann ein solcher Zynismus als Bruch mit der Erwartungshaltung der Lesenden verstanden werden,

²²⁰ Freud, Sigmund: „Der Humor“ [1927]. In: ders.: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor*. Frankfurt/Main 1999, S. 251–258, S. 255.

²²¹ Ebd., S. 258.

die eine emotionale Reaktion erwarten. Nach Freud erzeugt in diesem Kontext der Bruch mit der Erwartungshaltung eine „humoristische Lust“ bei den Zuhörenden bzw. Lesenden:

Er [der Zuhörer] sieht diesen anderen in einer Situation, die es erwarten läßt, daß er die Anzeichen eines Affekts produzieren wird; [...] der Zuschauer-Zuhörer ist bereit, ihm darin zu folgen, die gleichen Gefühlsregungen bei sich entstehen zu lassen. Aber diese Gefühlsbereitschaft wird enttäuscht, der andere äußert keinen Affekt, sondern macht einen Scherz; aus dem ersparten Gefühlsaufwand wird nun beim Zuhörer die humoristische Lust.²²²

Die Lust könnte inkongruenztheoretisch als plötzliche Nichterfüllung der Erwartung, dass eine emotionale Reaktion folgt, beschrieben werden. Wenn der Zynismus als schützende Distanznahme verstanden wird, liegt ein zynischer Stil bei einer Thematisierung des Holocaust gerade aufgrund der Ernsthaftigkeit des Themas nahe.

Die Tradition zynischer Witze in der Kultur der Ghettos und Konzentrationslager während der NS-Zeit ist belegt.²²³ Obwohl Lipman sich dagegen verwehrt, die antinazistische Komik während der NS-Zeit als ‚schwarzen Humor‘ zu verstehen, kommt er nicht umhin, den zynischen Charakter der Witze aus den Konzentrationslagern anzuerkennen:

Understandably, the darkest humor during the Holocaust came from Poland, from ghettos and death camps, where conditions were arguably worse than in the other conquered areas. The difference in tone is especially apparent among the Jewish jokes. [...] Humor in the death camps themselves had a particularly sardonic quality.²²⁴

Auch bei den zynischen Witzen aus den Vernichtungslagern findet eine ähnliche Überhebung über die Realität statt wie diejenige, die Freud in „Der Humor“ beschreibt. Im zynischen Witz können sich zusätzlich die realen Machtverhältnisse umkehren: Die Unterdrückten lachen über ihre Unterdrücker. Der Witz dient als Mittel zur Überhebung, wobei sich eine solche Erklärung sowohl einer Entlastungs- als auch einer Superioritätstheorie von Komik bedient.

Such humor vicariously reverses the roles of oppressor and oppressed, in the view of Harvey Mindess, a psychoanalytic authority on the topic. “The very act of making fun of our inferior position raises us above it,” he writes. In other words, the pain can’t be that bad if we can laugh at it.²²⁵

Der Zynismus scheint in Schindels Roman *Gebürtig* auch für die Angehörigen der Zweiten Generation der Verweigerung einer emotionalen Betroffenheit beim Thema Holocaust zu entstammen. Der Zynismus kann als eine Art der Gewalt gelten, mit der sich der oder die Zyniker/in bewusst zum Subjekt machen kann, indem die Annahme von zugeschriebenen Rollen verweigert wird. Im Kontext von *Gebürtig* könnte dem Zyniker Demant die Rolle des „revoltierenden Juden“ zukommen, eine Bezeichnung, die Améry in seinem Essay „Über

²²² Ebd., S. 254.

²²³ Vgl. beispielsweise Lipman, Steve: *Laughter in Hell: The Use of Humor During the Holocaust*. Northvale/New Jersey, London 1991.

²²⁴ Lipman (1991), S. 152 und 160. Lipman zitiert als Beispiel folgenden Witz: “A newcomer to Auschwitz asks a veteran about getting out. The old timer points to the smokestacks and says, ‘That’s the only way out.’” (S. 152).

²²⁵ Ebd., S. 16.

Zwang und Unmöglichkeit, Jude zu sein“ trifft. Améry berichtet in diesem Text von seinem Gefühl, nachdem ihn ein Häftlingsvorarbeiter in Auschwitz schlägt und er ihn zurückschlägt:

Ich wurde Mensch, nicht indem ich mich innerlich auf mein abstraktes Menschentum berief, sondern indem ich mich in der gegebenen gesellschaftlichen Wirklichkeit als revoltierender Jude auffand und ganz realisierte. Der Prozeß, sagte ich, ging und geht weiter. Er ist zur Stunde für mich weder gewonnen noch verloren.²²⁶

Amérys Reflexion geht von einer vollkommen anderen Situation als derjenigen, in der die Figur Demants in *Gebürtig* dargestellt wird, aus. Dennoch kann der von Améry beschriebene Einsatz physischer Gewalt in der Situation körperlicher Bedrohung im Konzentrationslager und der Einsatz verbaler Gewalt durch Demants Zynismus mit einer ähnlichen Motivation erklärt werden: der Verweigerung des erwarteten Rollenverhaltens und der damit verbundenen Verweigerung, sich zum Objekt von Zuschreibungen machen zu lassen.

Indem Demant die gesellschaftliche Erwartung, die an ihn in seiner Rolle als Jude gestellt wird, enttäuscht, macht er sich zum Subjekt statt Fremdzuschreibungen zu entsprechen. Allerdings wirft ihm Singer dieses Verhalten vor, denn in ihren Augen verkörpert Demant den Typus des assimilierten Juden. Auf ihre Vorwürfe reagiert Demant wiederum mit Zynismus:

Schließlich wirft sie mir vor, daß ich sein möchte, wie alle andern, meine Jüdischkeit verstecke und so fort. Das macht mich ziemlich wütend. Wie kommt sie dazu, ständig die Gebeine der Juden als Orgelpfeifen zu verwenden, um ihren verstimmten Song wieder und wieder losbrausen zu lassen? Ich äußere mich in diesem Sinn und sie weint. (G, S. 337)

Ähnlich wie in der zuletzt analysierten Textstelle aus *Gebürtig* (G, S. 16) bricht Demant mit der Pietät im Sprechen über die Holocaust-Opfer. Der sprachliche Stil („verstimmte[r] Song“, „losbrausen“) wirkt ebenso unpassend wie das Bild der Orgelpfeifen. Die Jüdin als Organistin benutzt das Instrument, das aus den Gebeinen der jüdischen Holocaust-Opfer besteht. Die Orgel konnotiert Sakralität. Die Organistin erscheint als Teil der christlichen Gedenkkultur aus Opferkult und Tabuisierung. Demant ist in dieser Textstelle nicht nur Figur, sondern auch Erzähler. Seine Raffung des Gesprächs erzeugt einen lapidar-komischen Eindruck. Als Erzähler besitzt Demant Distanz: sowohl zu Maschas als auch zu seiner eigenen, in der Textstelle nur kurz benannten, emotionalen Reaktion.

Ein weiteres Beispiel für den Zynismus einer Erzählinstanz findet sich in der metadiegetischen Erzählung des Romans, in der die Geschichte des emigrierten Schriftstellers Hermann Gebirtig erzählt wird. Gebirtig kehrt nach Wien zurück, um als Zeuge in einem österreichischen Nazi-Prozess auszusagen. Bei dieser Gelegenheit besinnen sich die Zuständigen der Stadt Wien, dass die Verleihung eines Preises an das Holocaust-Opfer Gebirtig gut für die Reputation Wiens sein könnte. Die Beschreibung der Vorbereitungen für Gebirtigs Eintreffen in Wien fällt durch ihren zynischen Stil auf:

²²⁶ Améry (1977), S. 142.

Gebirtig hatte sich brieflich jede Ehrung verboten, doch das kümmerte niemanden. [...] Die Stadt werde ihm die Goldene verleihen, und damit hat sich's. Vor der Welt werde Wien nicht schlecht dastehen. [...] Hernach begann Katzenbeißer, den Festakt zu planen. Jemand mußte gefunden werden, um die Laudatio zu halten. [...] Kattelbach wäre geeignet, dachte er endlich. Eigentlich damals nicht belastet. Katholisch, später katholisch-liberal. Bloß zwei judenfeindliche Passagen, neunzehnneununddreißig, in elegantem Stil, in allen Nachkriegsauflagen getilgt. Jetzt Vorstandsmitglied des PEN. Hoherfreut stimmte Kattelbach zu. Sogleich nützte er die Gelegenheit, in dieser Laudatio sein eigenes Leben zu bilanzieren, nicht ohne natürlich Gebirtigs Verdienste um die Literatur in herzlichen Wörter zu würdigen. Die Verhandlungen mit dem Ghostwriter von Bürgermeister Purr sowie mit den Herren von der Israelitischen Kultusgemeinde verliefen zufriedenstellend. Die Juden begannen alsogleich Artikel über Gebirtig in ihren Zeitschriften zu veröffentlichen [...]. (G, S. 226 f.)

Die komische Wirkung dieser Textstelle basiert einerseits auf der Entlarvung der hinter der Fassade von Gebirtigs Ehrung versteckten Motive der Vertretung der Stadt Wien. Durch die indirekte Rede, die im Text nicht als Wiedergabe der Rede einer bestimmten Person ausgewiesen ist, werden in lapidarem Stil die wahren Motive für Gebirtigs Ehrung dargestellt. Damit rückt die Komik dieser Textstelle in die Nähe des in Kapitel 3.2 behandelten Humors. An der Stelle, in der aus Katzenbeißers Sicht erzählt wird, verändert sich jedoch die Art der Komik. Unklar ist, ob die Figur Katzenbeißers selbst zynisch ist oder ob die Erzählinstanz Katzenbeißers ernsthafte Gedanken in der Darstellung zynisch wirken lässt: „Bloß zwei judenfeindliche Passagen, neunzehnneununddreißig, in elegantem Stil, in allen Nachkriegsauflagen getilgt“. Wenn diese Textstelle als Zynismus verstanden wird, so arbeitet der Zynismus hier mit der Technik der Ironie. Angriffspunkt ist der Antisemitismus in der österreichischen Gesellschaft sowie die Verschleierung der Nazivergangenheiten in Österreich: Die zwei antisemitischen Passagen machen Kattelbach zum geeigneten Kandidaten, weil er sich durch sie als weniger belastet als die anderen möglichen Kandidaten aus Katzenbeißers Kartei erweist. Der Zynismus steht somit im Dienste der Gesellschaftskritik: Er entlarvt gesellschaftliche Missstände. Die Betonung des „eleganten Stils“ in Katzenbeißers erlebter Rede verstärkt die Komik: Durch die unpassende Kombination scheint die Erzählinstanz zu suggerieren, dass der Stil den antisemitischen Inhalt weniger gravierend macht. Der Humor kann zum Zynismus werden, wenn er Einstellungen oder Verhaltensweisen entlarvt, die den Normen und dem gesellschaftlichen Konsens stark zuwiderlaufen. Um das auf eine Normverletzung folgende Lachen der Lesenden zu erklären, kann schließlich auf den Kulturanthropologen Helmuth Plessner Bezug genommen werden. Plessner zufolge gehört „die unangemessene Provokation, die einen Widerspruch in sich begreift“, zum „Schema des komischen Konflikts“.²²⁷ Der zynische Stil – gleichgültig ob er der Figurenrede oder der Erzählinstanz entstammt – wirft einen solchen Konflikt auf: Die Lesenden müssen sich zu dem Verstoß gegen die gesellschaftlichen Normen verhalten. In der letzten Textstelle stellt die Selbstverständlichkeit, mit der der Antisemitismus in der

²²⁷ Plessner (1961), S. 119.

Gesellschaft geäußert wird, einen solchen Verstoß dar. Plessner begreift das Lachen aufgrund des Komischen als Antwort auf eine Grenzlage, als eine Krisenreaktion: Die Provokation führe zu einer „Unterbindung des Verhaltens durch unausgleichbare Mehrsinnigkeit der Anknüpfungspunkte“²²⁸. Diese Situation, die nach Plessner durch ihre Ambivalenz charakterisiert ist, beantwortet das Lachen, das eine Distanz herzustellen vermag. Plessner betont die „Abgründigkeit der Komik“:

Die Dinge überraschen uns [...]. Bedeuten solche Überraschungen und Grenzlagen unserer Weltorientierung im Ganzen für uns keine Gefahr, oder haben wir die Kraft, dieser Gefahr gegenüber die Freiheit des Abstandes zu wahren, so finden wir sie – falls die näheren Bedingungen im Phänomen erfüllt sind – komisch.

Die Abgründigkeit der Komik als solcher mag dabei nicht zum Bewußtsein kommen. Aber sie macht sich trotzdem geltend und erinnert auch in der geringfügigsten Erscheinung an die exzentrische Position des Menschen. Die Kunst des großen Komikers [...] weiß davon und gewinnt ihr die eigentlich treffenden, die wahrhaft unerbittlichen Wirkungen ab, die an Leuchtkraft gewinnen, je näher sie dem Dunkel der Tragik kommen.²²⁹

Plessners Theorie scheint auf den zynischen Stil besonders gut anwendbar zu sein: Durch die Normverstöße, die im zynischen Stil begangen werden, werden die Lesenden provoziert und mit einem Widerspruch konfrontiert, zu dem sie sich verhalten müssen. Durch das Lachen kann diese Überforderung zunächst abgewiesen werden.

Für alle verwendeten Theorieansätze ist eine Inkongruenz der Ausgangspunkt für die Erklärung des Zynismus, wobei das Lachen der Lesenden je nach Theoriebezug unterschiedlich gedeutet werden kann. Das Lachen kann erstens als Ausdruck einer durch einen Tabubruch frei werdenden Lust verstanden werden (nach Freuds Witztheorie). Das Lachen kann zweitens als soziale Korrekturgeste gedeutet werden (nach Bergson). Unter Bezug auf Freuds Humor-Aufsatz kann das Lachen drittens als Ausdruck einer Lust verstanden werden, die aus der Ersparung des erwarteten Gefühlsaufwands und aus der Überhebung über die Realität resultiert. Bei Plessner erscheint das Lachen als eine ähnliche Distanznahme, obwohl Plessner es nicht mit einer Lust in Verbindung bringt, sondern als Krisenantwort auf eine Überforderungssituation deutet.

Komik ist dann zynisch, wenn es zu besonders schwerwiegenden Normverstößen kommt. Das muss schon wegen ihres Themas bei der Komik in der Holocaust-Literatur häufig der Fall sein. Es lässt sich festhalten, dass zwar der Gegenstand oder das Thema die Komik zur zynischen macht, dass jedoch die Art der Darstellung und nicht der Gegenstand komisch

²²⁸ Ebd., S. 196. Das Lachen als Antwort auf eine „Mehrsinnigkeit“ erklärt Plessner folgendermaßen: „Die Ablösung, die im Lachen sich anzeigt – im Lachen quittiert der Mensch die jeweilige Situation, d. h. er bestätigt sie und er durchbricht sie –, geschieht gegen einen Widerstand. Nur dieser Widerstand erklärt die Spannung, die sich im Lachen löst, und er wiederum ist auf die Bindung bezogen, welche die Situation auf den Menschen ausübt. Sie hält ihn fest und verwehrt ihm zugleich jede Möglichkeit der Anknüpfung. Bestimmungen wie Ambivalenz, Mehrdeutigkeit, Mehrsinnigkeit, Sinnüberkreuzung sind auf diesen Antagonismus zwischen Bindung und Unbeantwortbarkeit bezogen“ (ebd., S. 150).

²²⁹ Ebd., S. 123.

wirkt und zum Lachen reizt. Der zynische Stil verletzt Tabus. Er verunsichert die Lesenden, weil er Normen und Werte missachtet. Sein Spott ist destruktiv: Er greift die gesellschaftliche Moral und somit auch die Lesenden an. Gleichzeitig zwingt er somit jedoch auch, den eigenen Standpunkt zu klären. Gleichgültig, ob die Lesenden den Zynismus in einem Text verurteilen oder nicht, muss es zu einem Denkprozess über die Normen der Thematisierung des Holocaust kommen. Somit kann der Zynismus weit mehr als ‚ernsthafte‘ Texte über den Holocaust zu einer Konfrontation mit dem eigenen Standpunkt gegenüber den Normen des Erinnerns führen.

Exkurs: Die Kategorisierung im Rezeptionskontext

Die in diesem Kapitel vorgeschlagene Kategorisierung der Komikarten soll als analytische Trennung verstanden werden. Es ist darüber hinaus zu berücksichtigen, dass insbesondere für die Holocaust-Literatur der Kontext der Rezeption einen entscheidenden Einfluss auf die Wahrnehmung und die Kategorisierung von Komik ausübt. Dies lässt sich besonders prägnant am Beispiel des „jüdischen Witzes“ verdeutlichen. Salcia Landmann erklärt in der Einleitung zu ihrer 1960 publizierte Witze-Sammlung *Der jüdische Witz*, der „jüdische Witz“ sei in der Neuzeit in der Gruppe der Jüd/innen Ost- und Mitteleuropas entstanden. Nach Landmann ist der jüdische Witz fast immer ein – oft selbstkritischer – Tendenzwitz. Landmann thematisiert die Kritik, dass der jüdische Witz antisemitisch bzw. selbsterniedrigend sei:

Harmlose Witze [...] sind bei den Juden rar. Die meisten Judenwitze sind voll von selbst- und weltkritischer Tendenz. Diese harte Selbstkritik führt immer wieder dazu, daß traditionsentfremdete Juden ihn ablehnen und als antisemitische und ‚selbsterniedrigend‘ verschreien.²³⁰

Landmann versucht diesem Vorwurf mit der Unterscheidung zwischen „echten“ und antisemitischen „Judenwitzen“ zu entgehen: „Nur der echte Judenwitz wirft den Juden ihre wirklichen Fehler und Sünden vor und nicht erfundene“.²³¹ Abgesehen von ihrem unreflektierten und essentialistisch anmutenden Begriff der „Juden“, ignoriert Landmann die Rolle der Lachgemeinschaft, in der ein Witz vom selbstkritischen zum antisemitischen werden kann.

Torberg kritisiert Landmanns Witze-Sammlung in einer Rezension aus dem Jahr 1961 unter anderem, indem er – anders als Landmann – das Publikum in seine Überlegungen einbezieht:

Das Buch ist gerade deshalb ein Erfolg geworden, weil es antisemitisch ist, weil es den Vorstellungen entgegenkommt, die sich ein deutscher Durchschnittsbürger von den Juden macht [...] oder die er sich von Hitler beibringen ließ [...]. Und jedenfalls kann einem heutigen deutschen Durchschnittsbürger nichts Besseres passieren, als – noch dazu von jüdischer Seite – bestätigt zu bekommen, daß der Führer auch in diesem Punkt recht hatte.²³²

²³⁰ Landmann, Salcia: „Was ist Witz? Einleitung“. In: dies. (Hrsg.): *Der jüdische Witz* [1960]. Vollständig neu bearbeitete und wesentlich ergänzte Ausgabe. Frankfurt/Main, Wien, Zürich 1976, S. 34 f.

²³¹ Ebd., S. 35.

²³² Torberg, Friedrich: „Wai geschrien!“ oder Salcia Landmann ermordet den jüdischen Witz. Anmerkungen zu einem beunruhigenden Bestseller“ [1961]. In: ders.: *PPP. Pamphlete. Parodien. Post Scripta*. München, Wien

So kann der jüdische Witz und der jüdische Humor in der Lachgemeinschaft der Deutschen zu dem werden, was Freud als „feindseligen Witz“ bezeichnet.²³³ Die Nutzung des jüdischen Witzes als feindseliger Witz ist sozial akzeptiert, weil die Erzähler/innen dieser Witze Jüd/innen sind und somit der antisemitische Charakter, den diese Witze angesichts eines deutschen Publikums erhalten können, verdeckt wird. Der „jüdische Witz“ sei, so Torberg, ein dankbares Thema gewesen, nicht nur

weil es ein jüdisches Thema ist und somit *a priori* seinen Anteil an der tabuisierten Wiedergutmachung sicher hatte, sondern weil diese Wiedergutmachung an Hand des jüdischen Witzes – einer der wenigen Lichtpunkte, die man den Juden gemeinhin zubilligt – besonders bequem und eingängig durchzuführen war.²³⁴

Der traditionelle jüdische Witz bis zur NS-Zeit ist oftmals dem Humor und/oder dem Zynismus verwandt: Rekuriert wird auf das Allgemein-Menschliche, beispielsweise wird – wie schon Freud *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* analysiert²³⁵ – oft über die strengen religiösen Regeln und ihre Einhaltung bzw. Umgehung gelacht. Im Kontext einer anderen Lachgemeinschaft kann diese Art des Humors jedoch aggressiv werden: Im Deutschland der fünfziger und sechziger Jahre ermöglicht der sozial akzeptierte „jüdische Witz“ ein Lachen über Jüd/innen, das sonst gesellschaftlich nicht mehr akzeptabel ist. Die aggressiven antisemitischen Impulse können im Lachen zu Tage treten.

Nach dem Holocaust überhaupt noch von einer bestehenden Tradition des „jüdischen Witzes“ auszugehen, ist problematisch. Diesen Umstand wie auch das Problem der Gemeinschaft der Lachenden thematisiert beispielsweise Gil Kopatch, der eine bekannte Comedy-Show im israelischen Fernsehen besitzt, in der er jede Woche „Holocaust-Witze“ macht. Kopatch differenziert zwischen „jüdischem Witz“ und „israelischem Humor“: Der jüdische Witz sei eine Waffe der Schwachen gewesen – „vorsichtig, subtil, andeutend, aber präzise“ –, der israelische Humor sei „geradeaus, laut und sogar aggressiv“. Kopatch reflektiert den Kontext, in dem er Holocaust-Witze machen will:

Ein Witz sei mehr als seine Pointe. Dazu gehöre der Kontext. Und der Sprecher. Und das Publikum: „Ich will nicht, dass Deutsche über den Holocaust lachen. Ich will, dass Juden über den Holocaust lachen.“²³⁶

Dies illustriert, auf welche Weise die Kategorisierung vom gesellschaftlichen Kontext abhängt: Was für eine bestimmte Lachgemeinschaft ein harmloser Witz ist, kann für eine

1964, S. 183–208, S. 205.

²³³ „Seitdem wir auf den Ausdruck der Feindseligkeit durch die Tat verzichten mußten – durch den leidenschaftslosen Dritten daran gehindert, in dessen Interesse die Bewahrung der persönlichen Sicherheit liegt –, haben wir ganz ähnlich wie bei der sexuellen Aggression eine neue Technik der Schmähung ausgebildet, die auf die Anwerbung dieses Dritten gegen unseren Feind abzielt. Indem wir den Feind klein, niedrig, verächtlich, komisch machen, schaffen wir uns auf einem Umwege den Genuß seiner Überwindung, den uns der Dritte, der keine Mühe aufgewendet hat, durch sein Lachen bezeugt“ (Freud (1999), S. 117).

²³⁴ Torberg (1964), S. 207.

²³⁵ Vgl. Freud (1999), S. 126 ff.

²³⁶ Alexander, Robin: „Auschwitz ist ein Witz“. In: *die tageszeitung* vom 3.5.2005, S. 13.

andere zum feindseligen Witz werden. Was in der einen Lachgemeinschaft die anthropologische Dimension des Humors betrifft, wird in der anderen zum Zynismus.

4. Schluss

In der Diskussion der Komik in der neueren Holocaust-Literatur ist deutlich geworden, dass die behandelten Texte von Autor/innen der Postmemory-Generation nur auf der Folie früherer Texte bzw. Leseerwartungen ihre komische Wirkung entfalten können. Komische Schreibweisen können als Reaktionen auf gesellschaftliche Diskurse, frühere Texte und Rezeptionskonventionen verstanden werden. Auf der Produktionsebene können komische Texte als sekundäre literarische Formen verstanden werden, die sich auf bereits etablierte literarische Formen und kulturelle Muster beziehen. Die Grundlage für eine komische Wirkung von Texten bilden bestimmte Erwartungshaltungen der Lesenden. Komik ist ein performatives ästhetisches Phänomen, das sich im konkreten Leseprozess und unter bestimmten gesellschaftlichen und individuellen Voraussetzungen ergibt.

Um den Charakter der Komik als performatives und sekundäres Phänomen zu verdeutlichen, ist ein Bezug auf den Begriff der Parodie nach Bachtin aufschlussreich.²³⁷ Bachtin versteht unter Parodie nicht eine literarische Gattung, sondern ein literarisches Phänomen, das auf der Folie einer literarischen Vorlage oder bestimmter Rezeptionskonventionen entsteht.²³⁸ Er behandelt in seinem Aufsatz „Typen des Prosawortes“ unter anderem die metalinguistischen Phänomene der Parodie, der Stilisierung, des *sskas*²³⁹, des Dialogs und der Polemik. Sie alle zeichnen sich nach Bachtin durch die zweifache Gerichtetheit ihrer Worte aus: „Das Wort darin ist zweifach gerichtet: auf den Gegenstand der Rede als ein gewöhnliches Wort und auf das andere Wort: die fremde Rede“²⁴⁰. Die Worte der Parodie stellen einen Bezug zu einer „fremden Rede“ her. Literatur zeichnet sich durch intertextuelle Bezüge sowie die Einbeziehung der Leseerwartungen aus. Die verschiedenen Grade dieser Bezugnahmen betont Bachtin am Beispiel der Polemik:

Eigentlich enthält jeder Stil ein Element der inneren Polemik und nur die Dosierung dieses Elements wechselt. Jedes literarische Wort empfindet mehr oder weniger stark seinen Zuhörer, Leser und Kritiker, es spiegelt seine vorwegnehmenden Einwände, Bewertungen und Standpunkte. Außerdem hat das literarische Wort eine Empfindung für seinesgleichen, es spürt neben sich ein anderes literarisches Wort, einen anderen Stil. Das Element der sogenannten Reaktion auf den vorigen Literaturstil, das in keinem

²³⁷ Vgl. Bachtin, Michail: „Typen des Prosawortes“ [im russischen Original 1929]. In: ders.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt/Main 1990, S. 107–131.

²³⁸ Vgl. ein ähnliches Verständnis von „Parodie“ in: Verwey, Theodor; Witting, Gunther: „Parodie, Kontrafaktur und andere Schreibweisen“. In: Meid, Volker (Hrsg.). *Literatur Lexikon. Begriffe, Realien, Methoden*. Bd. 14. Gütersloh, München 1993, S. 193–196; eine inkongruenztheoretische Parodiedefinition findet sich in: Brand, Peggy Zeglin: „Parody“. In: Kelly, Michael (Hrsg.): *Encyclopedia of Aesthetics*. Bd. 3. New York, Oxford 1998, S. 441–444.

²³⁹ „*sskas*: im Prosatext des 19. und 20. Jhdts. stark verbreitete Stileigentümlichkeit, die darauf beruht, daß das Prosawort des Autors entweder an der Rede einer fremden Person oder an der gesprochenen Rede (Dialekt) orientiert ist oder aber als Zitat reproduziert wird [...]. (Anm. d. Herausgebers)“ (Bachtin (1990), S. 107 Fußnote).

²⁴⁰ Bachtin (1990), S. 107.

neuen Stil fehlt, ist ebenfalls eine innere Polemik. Es ist sozusagen eine versteckte Gegenstilisierung des fremden Stils, die vielfach mit dessen offener Parodierung einhergeht.²⁴¹

Für das Phänomen der Komik ist die Anwesenheit des „fremden Stils“ oder Wortes neben der des neuen Wortes essentiell. Morson veranschaulicht Bachtins Parodiebegriff durch das Bild des Palimpsests:

I find it helpful to picture a double-voiced word as a special sort of palimpsest in which the uppermost inscription is a commentary on the one beneath it, which the reader (or audience) can know only by reading through the commentary that obscures in the very process of evaluating.²⁴²

Das Phänomen der Komik kann als ein solches Palimpsest verstanden werden: Die Inschrift des Textes ist die oberste Schicht des Phänomens. Die tieferliegenden Inschriften stellen bestimmte Literaturtraditionen und Rezeptionskonventionen dar. In den Textanalysen zeigte sich, dass der *Diskurs* über den Holocaust häufig der Gegenstand der Komik wird. Komisch können die Texte wirken, wenn die Erwartungen der Lesenden an der frühen Holocaust-Literatur sowie an dem gesellschaftlichen Umgang mit dem Thema Holocaust ausgerichtet sind. Als parodistisches Element der komischen Texte im Sinne Bachtins lässt sich ihr Spiel mit den Rezeptionskonventionen und Erwartungshaltungen der Lesenden bezeichnen. Parodistisch sind die behandelten Texte weniger in Bezug auf die frühe Holocaust-Literatur – sie stellen kaum intertextuelle Bezüge her –, sondern in Bezug auf die Rezeption dieser Literatur.

Die behandelten komischen Texte weisen jedoch nicht nur parodistische Elemente auf, die als Kritik literarischer Rezeptionen der Holocaust-Literatur verstanden werden können, sondern sie parodieren auch auf einer weiteren Ebene Erwartungshaltungen an komische Texte. Auf diesen Aspekt verweist Adornos Begriff der Parodie, den er in seinem Essay über Samuel Becketts *Endspiel* [1957] von 1958 entwickelt. Komik nach dem Holocaust muss Adorno zufolge einer Veränderung unterliegen:

Aber das Lachen, zu dem es [Becketts Drama] animiert, müßte die Lacher ersticken. Das wurde aus Humor, nachdem er als ästhetisches Medium veraltet ist und widerlich, ohne Kanon dessen, worüber zu lachen wäre; ohne einen Ort von Versöhnung, von dem aus sich lachen ließe; ohne irgend etwas Harmloses zwischen Himmel und Erde, das erlaubte, belacht zu werden.²⁴³

Die Voraussetzung von Adornos These des erstickenden Lachens bildet ein Unschädlichkeitspostulat: Die Gegenstände bzw. die Thematiken bedingen, ob Komik erzeugt werden kann. Nach dem Ende der Komik beginnt Adorno zufolge die Phase der Parodie:

Emphatisch heißt Parodie die Verwendung von Formen im Zeitalter ihrer Unmöglichkeit. Sie demonstriert diese Unmöglichkeit und verändert dadurch die Formen.²⁴⁴

²⁴¹ Ebd., S. 123.

²⁴² Morson, Gary Saul: „Parody, History, and Metaparody“. In: ders.; Emerson, Caryl (Hgg.): *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*. Evanston/Illinois 1989, S. 63–86, S. 65.

²⁴³ Adorno (1990), S. 300.

²⁴⁴ Ebd., S. 302 f.

Die Verunsicherung beim Lesen einer komisch wirkenden Textstelle, die den Holocaust thematisiert, entsteht nicht nur durch den Bruch mit der Erwartung, wie der Holocaust thematisiert werden sollte, sondern auch durch den Bruch mit der Erwartung, welche Themen Gegenstand einer komischen Schreibweise werden können. Die „fremde Rede“²⁴⁵ in den behandelten komischen Textstellen ist also auch eine komiktheoretische Erwartungshaltung. Die behandelten komischen Phänomene in dieser Arbeit sind der Parodie im Sinne Adornos verwandt.

Lamping kritisiert in seinem komiktheoretischen Aufsatz „Ist Komik harmlos?“ über „Veränderungen der komischen Literatur seit dem neunzehnten Jahrhundert“ das Zurückbleiben der Entwicklung der Komiktheorien hinter der der komischen Texte:

Die Fixierung auf das harmlos Humoristische hat die Komik-Theorie daran gehindert, den Transformationen des Komischen in der modernen Literatur gerecht zu werden, ja seinen offenkundigen Funktionswandel überhaupt zu erkennen.²⁴⁶

Nach Lamping löst sich das Komische „aus seiner traditionellen Bindung an das Humoristische“ und geht neue Verbindungen ein: „außer mit dem Satirischen und dem Grotesken besonders mit dem Tragischen“²⁴⁷. Lampings Kritik an der Komiktheorie ist jedoch nicht allgemein zuzustimmen. Schließlich haben sich bei den Textanalysen die Bezüge auf Theoretiker wie Freud, Plessner oder Ritter, die Komik durch Tabubrüche, Erschütterung der Bezugssysteme, Normabweichungen oder Verunsicherung der Lesenden erklären, als fruchtbar erwiesen.

Die Komiktheorien liefern jedoch keine allgemeingültige strukturelle oder thematische Definition und Erklärung von Komik. Dies ist meines Erachtens aufgrund der Vielzahl und Unterschiedlichkeit der Phänomene, die unter dem Begriff „Komik“ subsumiert werden, ein unmögliches Vorhaben. Zu unterschiedlich sind auch die Reaktionen, die möglichen Wirkungen einer Textstelle, die als „komisch“ bezeichnet wird. Es wird deutlich, dass Komik als Phänomen im Bereich zwischen Text, Leser/in und anderen Texten anzusiedeln ist, das sich erst im aktiven Rezeptionsprozess und in Interaktion mit Erwartungshaltungen der jeweiligen Leser/in in einem bestimmten kulturellen Kontext herstellt. Zwar ist es möglich, Merkmale der Komik zu bestimmen – Inkongruenz, Normabweichung bzw. Enttäuschung der Erwartungshaltung der Lesenden etc. –, jedoch bilden all diese Merkmale lediglich einen Katalog an notwendigen Bedingungen, die nicht die komische Wirkung erklären können. Am ehesten lässt sich Komik im einzelnen Fall, also an der jeweiligen Textstelle erklären.

²⁴⁵ Bachtin (1990), S. 107.

²⁴⁶ Lamping (1996), S. 95.

²⁴⁷ Ebd., S. 96.

In den Analysen der Texte von Autor/innen der Postmemory-Generation sind die komischen Schreibweisen unter anderem als Verunsicherungs- und Verweigerungsstrategien verstanden worden. Die Autor/innen können ihre Texte durch ein komisches Schreiben über den Holocaust bzw. die Folgen des Holocaust sowohl stilistisch als auch hinsichtlich ihres Repräsentationsanspruches von der älteren Holocaust-Literatur absetzen. Die Potentiale des Komischen liegen in der Konfrontation mit den eigenen Leseerwartungen, der Kritik an Rezeptionskonventionen, der Irritation der Bezugssysteme und der damit möglichen neuen Sensibilisierung und dem Anstoß eines Reflexionsprozesses bei den Lesenden. Benjamin zufolge gibt es „fürs Denken gar keinen besseren Start [...] als das Lachen“²⁴⁸.

²⁴⁸ Benjamin, Walter: „Der Autor als Produzent“ [1966]. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II/2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991, S. 683–701, S. 699.

5. Literatur

Primärliteratur

- Biller, Maxim: „Harlem Holocaust“. In: ders.: *Wenn ich einmal reich und tot bin. Erzählungen* [1990]. Köln 2000, S. 77–122.
- Biller, Maxim: „Der perfekte Roman“. In: ders.: *Land der Väter und Verräter* [1994]. München 1997, S. 229–280.
- Borowski, Tadeusz: „Bei uns in Auschwitz“. In: ders.: *Bei uns in Auschwitz. Erzählungen* [1963; im polnischen Original 1959]. München 1999, S. 134–185.
- Grossmann, David: *Stichwort: Liebe. Roman* [1991, im hebräischen Original 1986]. Frankfurt/Main 2004.
- Hilsenrath, Edgar: *Der Nazi & der Friseur. Roman* [1977]. München 1990.
- Hilsenrath, Edgar: *Nacht. Roman* [1964]. Aachen 2004.
- Keret, Etgar: „Schuhe“. In: ders.: *Gaza Blues. Erzählungen* [1996; im hebräischen Original 1994]. München 2002, S. 20–24.
- Kertész, Imre: *Roman eines Schicksallosen* [1990; im ungarischen Original 1975]. Aus dem Ungarischen von Christina Viragh. Reinbek bei Hamburg 2003.
- Kertész, Imre: *Fiasko. Roman* [1999, im ungarischen Original 1988]. Aus dem Ungarischen von György Buda und Agnes Relle. Reinbek bei Hamburg 2002.
- Klüger, Ruth: *weiter leben. Eine Jugend* [1992]. München 2005.
- Levi, Primo: *Ist das ein Mensch? Ein autobiographischer Lagerbericht* [1961; im italienischen Original 1947]. München 2003.
- Menasse, Eva: *Vienna. Roman*. Köln 2005.
- Schindel, Robert: *Gebürtig. Roman* [1992]. Frankfurt/Main 1994.
- Semprun, Jorge: *Was für ein schöner Sonntag!* [im französischen Original 1980]. Frankfurt/Main 1981.

Forschungsliteratur

a) Monographien und Aufsätze

- Adorno, Theodor W.: „Weit vom Schuß“ [1944]. In: ders.: *Minima Moralia – Reflexionen aus einem beschädigten Leben. Gesammelte Schriften*. Bd. 4. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main 2003, S. 59–63.
- Adorno, Theodor W.: „Juvenals Irrtum“ [1946/47]. In: ders.: *Minima Moralia – Reflexionen aus einem beschädigten Leben. Gesammelte Schriften*. Bd. 4. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main 2003, S. 239–241.
- Adorno, Theodor W.: „Versuch, das Endspiel zu verstehen“ [1958]. In: ders.: *Noten zur Literatur II. Gesammelte Schriften*. Bd. 2. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main 1990, S. 281–321.

- Adorno, Theodor W.: „Engagement“ [1962]. In: ders.: *Noten zur Literatur II. Gesammelte Schriften*. Bd. 2. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main 1990, S. 409–430.
- Allerkamp, Andrea: *Anruf, Adresse, Appell. Figurationen der Kommunikation in Philosophie und Literatur*. Bielefeld 2005.
- Améry, Jean: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten* [1966]. Stuttgart 1977.
- Aristoteles: *Poetik*. Leipzig 1979.
- Arnds, Peter: „Robert Schindel’s Novel *Gebürtig* (1992) in a Postmodern Context“. In: Chapple, Gerald (Hrsg.): *Towards the Millennium. Interpreting the Austrian Novel 1971–1996*. Tübingen 2000, S. 219–239.
- Bachtin, Michail: „Typen des Prosawortes“ [im russischen Original 1929]. In: ders.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt/Main 1990, S. 107–131.
- Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* [im russischen Original 1965]. Frankfurt/Main 1987.
- Benjamin, Walter: „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“ [1936]. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II/2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main 1991, S. 438–465.
- Benjamin, Walter: „Über einige Motive bei Baudelaire“ [1939]. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I/2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991, S. 605–635.
- Benjamin, Walter: „Über den Begriff der Geschichte“ [1940]. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I/2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main 1990, S. 691–704.
- Benjamin, Walter: „Der Autor als Produzent“ [1966]. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II/2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991, S. 683–701.
- Berger, Albert; Moser, Gerda Elisabeth (Hgg.): *Jenseits des Diskurses: Literatur und Sprache in der Postmoderne*. Wien 1994.
- Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen* [im französischen Original 1900]. Darmstadt 1988.
- Braese, Stephan: *Das teure Experiment*. Opladen 1996.
- Braese, Stephan; Gehle, Holger; Kiesel, Doron; Loewy, Hanno: „Vorwort“. In: dies. (Hgg.): *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Frankfurt/Main, New York 1998, S. 9–16.
- Braese, Stephan: *Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*. Berlin, Wien 2001.
- Braun, Helmut: „Nachwort“. In: Hilsenrath, Edgar: *Nacht. Roman* [1964]. Aachen 2004, S. 459–467.
- Briegleb, Klaus: *Mißachtung und Tabu. Eine Streitschrift zur Frage: „Wie antisemitisch war die Gruppe 47?“*. Berlin, Wien 2003.
- Butler, Judith: *Hass spricht. Zur Politik des Performativen* [im amerikanischen Original 1997]. Berlin 1998.

- Camus, Albert: *Der Mythos des Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde* [im französischen Original 1942]. Düsseldorf 1956.
- Cannon, Joann: „Memory and Testimony in Primo Levi and Giorgio Bassani“. In: Bondanella, Peter; Ciccarelli, Andrea (Hgg.): *The Cambridge Companion to the Italian Novel*. Cambridge 2003.
- Des Pres, Terence: „Holocaust *Laughter?*“ In: Lang, Berel (Hrsg.): *Writing and the Holocaust*. New York 1988, S. 216–233.
- Diner, Dan: „Negative Symbiose. Deutsche und Juden nach Auschwitz“ [1986]. In: ders.: *Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit*. Frankfurt/Main 1987, S. 185–197.
- Eco, Umberto: „The frames of comic ‚freedom‘“. In: ders. (Hrsg.): *Carnival!*. Berlin u. a. 1984, S. 1–9.
- Eke, Norbert Otto: „„Was wollen Sie? Die Absolution?“ Opfer- und Täterprojektionen bei Maxim Biller. In: Gilman, Sander L.; Steinecke, Hartmut (Hgg.): *Deutsch-jüdische Literatur der neunziger Jahre. Die Generation nach der Shoah. Beiträge des internationalen Symposions 26.–29. November 2000 im Literarischen Colloquium Berlin-Wannsee*. Berlin 2002, S. 89–107.
- Erdheim, Mario: *Psychoanalyse und Unbewußtheit in der Kultur. Aufsätze 1980–1987*. Frankfurt/Main 1991.
- Feinberg, Anat: „Vorwort“. In: dies. (Hrsg.): *Wüstenwind auf der Allee. Zeitgenössische israelische Autoren blicken auf Deutschland*. Berlin 1998, S. 7–18.
- Frei, Norbert: *1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewußtsein der Deutschen*. München 2005.
- Freud, Sigmund: „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten“ [1905]. In: ders.: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor*. Frankfurt/Main 1999, S. 23–249.
- Freud, Sigmund: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* [1913]. Frankfurt/Main 1984.
- Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“ [1919]. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 12. Hg. von Anna Freud. Frankfurt/Main 1986, S. 227–268.
- Freud, Sigmund: „Jenseits des Lustprinzips“ [1920]. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 13. Hg. von Anna Freud u. a. Frankfurt/Main 1987, S. 1–69.
- Freud, Sigmund: „Der Humor“ [1927]. In: ders.: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor*. Frankfurt/Main 1999, S. 251–258.
- Friedländer, Saul: *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus* [im französischen Original 1982]. Frankfurt/Main 1999.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung* [im französischen Original 1972/83]. München 1994.
- Graf, Andreas: „MÖRDERISCHES ICH. Zur Pathologie der Erzählperspektive in Edgar Hilsenraths Roman *Der Nazi & der Friseur*“. In: Kraft, Thomas (Hrsg.): *Edgar Hilsenrath. Das Unerzählbare erzählen*. München 1996, S. 135–149.
- Grotjahn, Martin: „Ein Wort über den Zyniker“. In: ders.: *Vom Sinn des Lachens. Psychoanalytische Betrachtungen über den Witz, das Komische und den Humor*. München 1974, S. 56–59.

- Hamburger, Käte: „Don Quijote und die Struktur des epischen Humors“. In: Zeller, Bernhard; Seiffert, Hans Werner (Hgg.): *Festgabe für Eduard Berend*. Weimar 1959, S. 191–209.
- Heidelberger-Leonard, Irene: „Ruth Klüger *weiter leben* – ein Grundstein zu einem neuen Auschwitz-„Kanon“?“. In: Braese, Stephan; Gehle, Holger; Kiesel, Doron; Loewy, Hanno (Hgg.): *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Frankfurt/Main, New York 1998, S. 157–169.
- Hien, Ursula: „Schreiben gegen den Philosemitismus. Edgar Hilsenrath und die Rezeption von *Nacht* in Westdeutschland“. In: Braese, Stefan; Gehle, Holger; Kiesel, Doron; Loewy, Hanno (Hgg.): *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Frankfurt/Main 1998, S. 229–244.
- Hirsch, Marianne: *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge 1997.
- Horn, András: *Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung*. Würzburg 1988.
- Iser, Wolfgang: „Das Komische: ein Kipp-Phänomen“. In: Preisendanz, Wolfgang u. a. (Hgg.): *Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII*. München 1976, S. 398–402.
- Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt/Main 1991.
- Jackson, David: „Introduction“. In: ders. (Hrsg.): *Taboos in German Literature*. Providence, Oxford 1996, S. 1–15.
- Jasper, Willi: *Deutsch-jüdischer Parnass. Literaturgeschichte eines Mythos*. München 2004.
- Kalkofen, Rupert: „Nach dem Ende auf die andere Seite: Edgar Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur*“. In: Kalkofen, Rupert; Uhlig, Christiane (Hgg.): *In Erwartung des Endes: Apokalypsen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Bern 2000, S. 41–62.
- Kayser, Wolfgang: *Das Groteske in Malerei und Dichtung*. Reinbek 1960.
- Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst* [im englischen Original 1964]. Übersetzt von Christa Buschendorf. Frankfurt/Main 1990.
- Klüger, Ruth: *Von hoher und niedriger Literatur. Bonner Poetik-Vorlesung*. Bd. 1. Hg. von Karin Hempel-Soos, Joseph A. Kruse und Helmut J. Schneider. Göttingen 1996.
- Klüger, Ruth: „Fakten und Fiktionen“ [2000]. In: dies.: *Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur*. Göttingen 2006, S. 68–93.
- Klüger, Ruth: „Wie wirklich ist das Mögliche? Das Spiel mit Weltgeschichte in der Literatur“ [2005]. In: dies.: *Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur*. Göttingen 2006, S. 143–219.
- Kofman, Sarah: *Die lachenden Dritten. Freud und der Witz* [im französischen Original 1986]. München, Wien 1990.
- Köppen, Manuel: „Auschwitz im Blick der zweiten Generation. Tendenzen der Gegenwartsprosa (Biller, Grossman, Schindel)“. In: ders. (Hrsg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin 1993, S. 67–82.
- Lachmann, Renate: „Vorwort“. In: Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt/Main 1987, S. 7–46.

- Lamping, Dieter: „Ist Komik harmlos? Über Veränderungen der komischen Literatur seit dem neunzehnten Jahrhundert“. In: ders.: *Literatur und Theorie. Poetologische Probleme der Moderne*. Göttingen 1996, S. 86–99.
- Landmann, Salcia: „Was ist Witz? Einleitung“. In: dies. (Hrsg.): *Der jüdische Witz* [1960]. Vollständig neu bearbeitete und wesentlich ergänzte Ausgabe. Frankfurt/Main, Wien, Zürich 1976.
- Lang, Berel: „Introduction“. In: ders. (Hrsg.): *Writing and the Holocaust*. New York 1988.
- Lange, Sigrid: *Authentisches Medium. Faschismus und Holocaust in ästhetischen Darstellungen der Gegenwart*. Bielefeld 1999.
- Lauinger, Horst: *Zynismus in der Gegenwartsliteratur und seine Traditionen* [Diss. Germ.]. Salzburg 1993.
- Lehmann, Jürgen: *Bekennen – Erzählen – Berichten. Studien zu Theorie und Geschichte der Autobiographie*. Tübingen 1988.
- Lipman, Steve: *Laughter in Hell: The Use of Humor During the Holocaust*. Northvale/New Jersey, London 1991.
- Marquard, Odo: „Exile der Heiterkeit“. In: Preisendanz, Wolfgang u. a. (Hgg.): *Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII*. München 1976, S. 133–151.
- Miething, Christoph: „Primo Levi: *Se questo è un uomo*“. In: Lentzen, Manfred (Hrsg.): *Italienische Romane des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*. Berlin 2005, S. 141–160.
- Möbius, Hanno: „Dokument und Groteske in der Literatur zum Holocaust“. In: Arlt, Herbert; Manger, Klaus (Hgg.): *Jura Soyfer (1912–1939) zum Gedenken*. St. Ingbert 1999, S. 319–335.
- Morson, Gary Saul: „Parody, History, and Metaparody“. In: ders.; Emerson, Caryl (Hgg.): *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*. Evanston/Illinois 1989, S. 63–86.
- Mosès, Stéphane: „Eingedenken und Jetztzeit. Geschichtliches Bewußtsein im Spätwerk Walter Benjamins“. In: Haverkamp, Anselm; Lachmann, Renate (Hgg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern*. München 1993, S. 385–405.
- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie* [1873]. *Kritische Studienausgabe*. Bd. 1. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1999, S. 9–156.
- Paul, Jean: *Vorschule der Ästhetik* [1804]. Nach der Ausgabe von Norbert Miller herausgegeben, textkritisch durchgesehen und eingeleitet von Wolfhart Henckelmann. Hamburg 1990.
- Peitsch, Helmut: „Discovering a Taboo: The Nazi Past in Literary-political discourse 1958–67“. In: Jackson, David (Hrsg.): *Taboos in German Literature*. Providence, Oxford 1996, S. 135–163.
- Plessner, Helmuth: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens* [1941]. Bern, München 1961.
- Ritter, Joachim: „Über das Lachen“ [1940]. In: ders.: *Subjektivität*. Frankfurt/Main 1974.
- Steinlein, Rüdiger: „Das Furchtbarste lächerlich? Komik und Lachen in Texten der deutschen Holocaust-Literatur“. In: Köppen, Manuel (Hrsg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin 1993, S. 97–106.

Taterka, Thomas: „Geschichte, Authentizität, Fiktionalität: Eine Schwierigkeit beim Lesen von Lagerliteratur“. In: Arlt, Herbert; Manger, Klaus (Hgg.): *Jura Soyfer (1912–1939) zum Gedenken*. St. Ingbert 1999, S. 271–292.

Torberg, Friedrich: „„Wai geschrien!“ oder Salcia Landmann ermordet den jüdischen Witz. Anmerkungen zu einem beunruhigenden Bestseller“ [Oktober 1961]. In: ders.: *PPP. Pamphlete. Parodien. Post Scripta*. München, Wien 1964, S. 183–208.

Traverso, Enzo: *Auschwitz denken. Die Intellektuellen und die Shoah*. Hamburg 2000.

Wojak, Irmtrud (Hrsg.): *Auschwitz-Prozess 4 Ks 2/63 Frankfurt am Main*. Köln 2004.

Young, James Edward: *Beschreiben des Holocaust*. Frankfurt/Main 1992.

Zeyringer, Klaus: „Ein vielschichtiger Fußboden: Robert Schindels Roman *Gebürtig*“. In: Doll, Jürgen (Hrsg.): *Les écrivains juifs autrichiens (du "Vormärz" à nos jours)*. Poitiers 2000, S. 285–295.

b) Zeitschriftenartikel

Druker, Jonathan: „Primo Levi's Survival in Auschwitz and The Drowned and the Saved: From Testimony to Historical Judgment“. In: *Shofar* 12/4 (Summer 1994), S. 47–58.

Gilliland, Gail: „Self and Other: Christa Wolf's *Patterns of Childhood* and Primo Levi's *Se Questo È Un Uomo* as dialogic texts“. In: *Comparative Literature Studies* 29/2 (1992), S. 183–209.

Kernmayer, Hildegard: „Gebürtig Ohneland. Robert Schindel: Auf der Suche nach der verlorenen Identität“. In: *Modern Austrian Literature* 27/3&4 (1994), S. 173–192.

Rudtke, Tanja: „Eine kuriose Geschichte“. Die Pikaro-Perspektive im Holocaustroman am Beispiel von Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*“. In: *arcadia. Zeitschrift für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* 36/1 (2001), S. 46–57.

Schnell, Ralf: „„Holocaust-Literatur“ als Generationen-Problem“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 30 (Dezember 2000), S. 108–129.

Stenberg, Peter: „Memories of the Holocaust – Edgar Hilsenrath and the Fiction of Genocide“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56 (1982), S. 277–289.

Truglio, Maria: „The Task of the Witness: Primo Levi's *Se questo è un uomo*“. *Forum Italicum* 34/1 (Spring 2000), S. 136–156.

c) Nachschlagewerke und Lexikonartikel

Arntzen, Helmut: „Satire“. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hgg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 5. Stuttgart, Weimar 2003, S. 345–364.

Barck, Karlheinz u. a. (Hgg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart, Weimar 2000–2005.

Best, Otto F.: *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt/Main 1994.

- Brand, Peggy Zeglin: „Parody“. In: Kelly, Michael (Hrsg.): *Encyclopedia of Aesthetics*. Bd. 3. New York, Oxford 1998, S. 441–444.
- Brummack, Jürgen: „Satire“. In: Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Berlin, New York 2003, S. 355–360.
- Frachowiak, Ute: „Absurd“. In: Weimar, Klaus u. a. (Hgg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Berlin, New York 1997, S. 4–6.
- Gehle, Holger: „Schreiben nach der Shoah. Die Literatur der deutsch-jüdischen Schriftsteller von 1945 bis 1965“. In: Hoffmann, Daniel (Hrsg.): *Handbuch zur deutsch-jüdischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Paderborn, München, Wien, Zürich 2002, S. 401–440.
- Hörhammer, Dieter: „Humor“. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hgg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 3. Stuttgart, Weimar 2001, S. 66–85.
- Largier, Niklaus: „Zynismus“. In: Jan-Dirk Müller (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Berlin, New York 2003, S. 901–903.
- Lehmann, Jürgen: „Autobiographie“. In: Weimar, Klaus u. a. (Hgg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Berlin, New York 1997, S. 169–173.
- Link, Jürgen: *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis*. München 1985.
- Lotter, Konrad: „Absurde, das“. In: Henckmann, Wolfhart; Lotter, Konrad (Hgg.): *Lexikon der Ästhetik*. München 2004, S. 13.
- Martinez, Matias; Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 1999.
- Prechtel, Peter; Burkard, Franz-Peter (Hgg.): *Metzler Philosophie Lexikon*. Stuttgart, Weimar 1999.
- Preisendanz, Wolfgang: „Humor“. In: Fricke, Harald (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Berlin, New York 2000, S. 100–103.
- Ritter, Joachim (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. 11 Bde. Basel 1971–2001.
- Rosen, Elisheva: „Grotesk“ (Übers. v. Jörg W. Rademacher/Maria Kopp). In: Barck, Karlheinz u. a. (Hgg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 2. Stuttgart, Weimar 2001, S. 876–900.
- Schüttpelz, Erhard: „Humor“. In: Ueding, Gert (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 4. Tübingen 1998, S. 86–98.
- Schwind, Klaus: „Komisch“. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hgg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 3. Stuttgart, Weimar 2001, S. 332–384.
- Verweyen, Theodor; Witting, Gunther: „Parodie, Kontrafaktur und andere Schreibweisen“. In: Meid, Volker (Hrsg.): *Literatur Lexikon. Begriffe, Realien, Methoden*. Bd. 14. Gütersloh, München 1993, S. 193–196.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1989.

d) Zeitungsartikel

- Alexander, Robin: „Auschwitz ist ein Witz“. In: *die tageszeitung* vom 3.5.2005, S. 13.
- Appelfeld, Aharon: „Ich bin der Israeli schlechthin“ (Interview). In: *DIE ZEIT* vom 17.3.2005, S. 12.

- Appelfeld, Aharon: „Kindheit im Holocaust. Das andere Erinnern“. In: *LE MONDE diplomatique*. 2 (2005), S. 10.
- Imre Kertész: „Schande und Liebe in Zeiten der Diktatur“ (Interview). In: *Süddeutsche Zeitung* vom 16./17.9.2006, S. 18.
- März, Ursula: „Das Leben ist eine Anekdote“. In: *DIE ZEIT* vom 3.3.2005, S. 53.